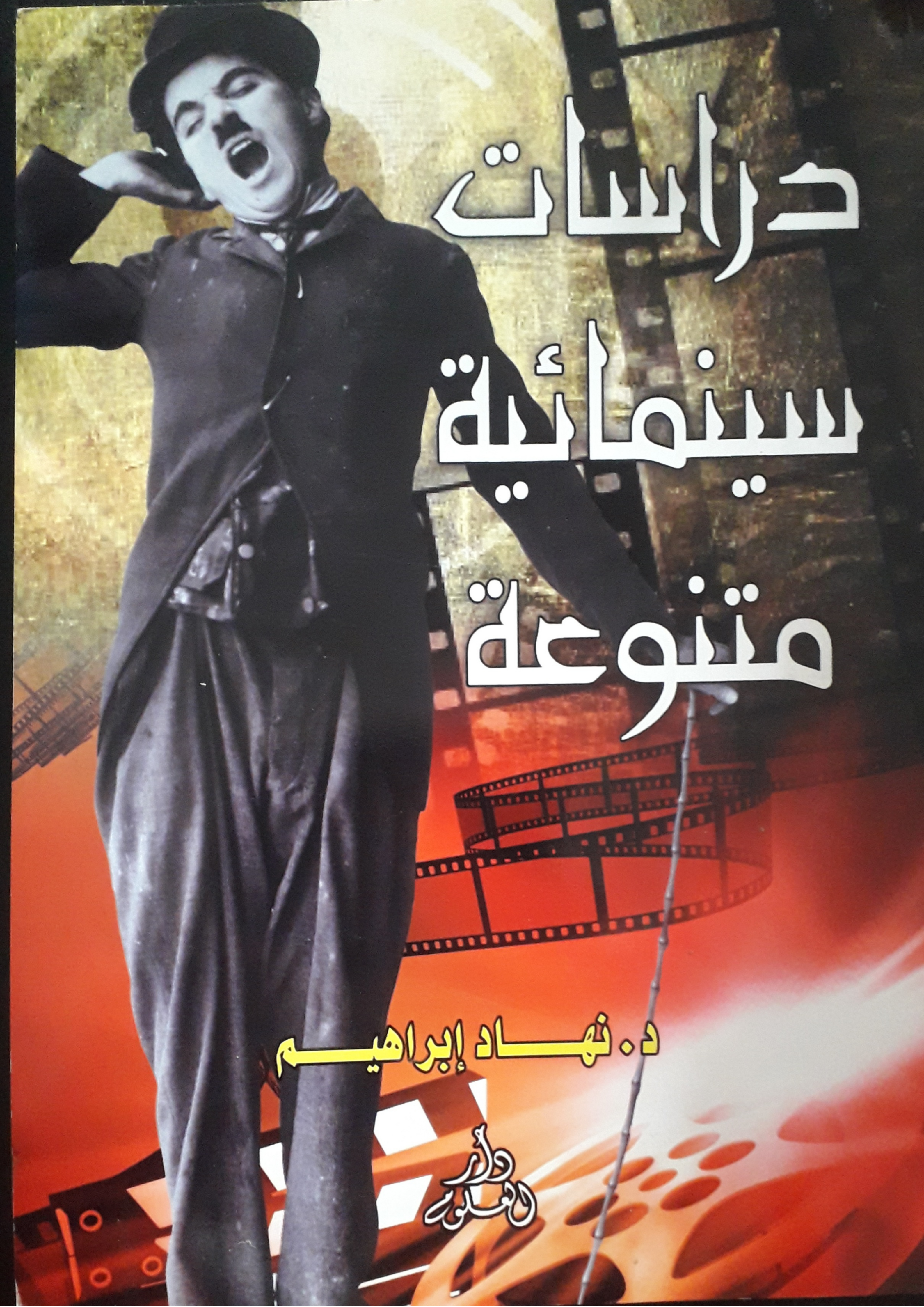

دراسات
سينمائية
متنوعة
د. نهاد إبراهيم

نقد سينمائي

دراسات سينمائية متنوعة

دكتورة

نهاد إبراهيم

دار العلوم
للنشر والتوزيع

٢٠١٥

دراسات سينمائية متنوعة
دكتورة/ نهاد إبراهيم
الطبعة الاولى : يونيو : ٢٠١٥
التنسيق الداخلي : رفعت حسن سيد
تصميم الغلاف : سامر البقري
دار العلوم للنشر والتوزيع
ص. ب : ٢٠٢ محمد فريد ١١٥١٨
هاتف : ٠١٠٦١١٦٠٩٨٨ – ٠١١٤٤٧٦٤٠٠٠
الموقع الإلكتروني : www.dareloloom.com
البريد الإلكتروني : daralaloom@hotmail.com
Facebook.com/dareloloom
Twiter : @dareloloom

رقـم الإيداع : ١٣٩٢٠ / ٢٠١٥
الترقيم الدولي : ٣-٤٥٠-٣٨٠-٩٧٧-٩٧٨

دار العلوم للنشر والتوزيع

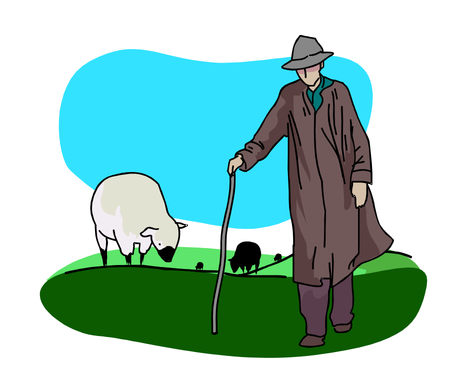
إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لاتعبر بالضرورة عن رأى **دار العلوم للنشر والتوزيع**

إلـــــــــى

محبى الفن

السـبب فى انـتـشـار الجهل
أن من يملـكونـه
متـحمسون جدا لـنـشره!!

الـكـاتـب الأمـريـكى
فـرانـك كلارك



مقدمة

تُعد الدراسات السينمائية من أمتع المواد العلمية التى تخضع للبحث والتنقيب. لا يوجد فى العلم ما يسمى نتيجة صحيحة ونتيجة خاطئة، بل هناك نتيجة موضوعية تحتمل البحث والمناقشة واحترام نتائجها مهما كانت تتوافق مع الآخر أم لا، وهذا ما يبتعد كل البعد عما يُسمى النتائج المتحيزة المغلوطة التى يريد صاحبها من خلالها لى عنق الحقائق القائمة على أساس جدلية منطقيةواستخلاص نتائج منها لا تمت للعلم بصلة، وإنما فى حقيقة الأمر تمت لمصالحه هو بصلة وثيقة للغاية!

يضم هذا الكتاب عددا من الدراسات السينمائية المتنوعة تطرح عددا من الأفلام المصرية والعربية والأمريكية للدراسة والتحقيق. الهدف منها إقامة بناء علمى قوى قائم على أسس ومعطيات وملاحظات وأسباب منطقية لها وجاهتها تنشأ من بعضها البعض، تؤدى فى النهاية إلى استنباط نتائج إما تكون جديدة تماما لم يتطرق إليها أحد، وإما تفتح بابا جديدا من باب قديم سبق للآخر تشريحه بأدوات البحث العلمى، مما يعنى الاستفادة بجهود هذا الباحث الآخر والبناء فوق ما تم بناؤه درجة أو درجات.

هذا يعنى أن البحث داخل مفردات العمل الفنى يعتمد على جوهر أساسى بديهى هو التماع فكرة بعينها فى الرأس، تغرى الباحث بالاجتهاد ليطرق أرضا جديدة تماما أو أرضا قديمة بزاوية بحثية إبداعية مبتكرة. وقد استندت فى مجموعة هذه الأبحاث المختلفة المتنوعة إلى التعامل مع أفلام بعينها بشكل فردى مستقل بوصفها منظومة فنية فكرية جمالية لها كيانها المستقل، وإلى عقد مقارنات لها أسبابها وأهدافها مع أفلام أخرى تتماس مع القضاياالملحة والصراعات الرئيسية المطروحة للمناقشة.

كل ما يعنينى أن هناك أفلاما مصرية بصــفة خاصــة تبــدو فيمــا تبــدو أنها سطحية وأحيانا سطحية أكثر من الــلازم، لكــن هــذا يرجــع لقراءتهــا غيــر العميقة وتحليلها تحليلا سريعا سهلا بدون منهج علمــى دقيــق ممــا يفقــدها الكثيــر من قيمتها بمــا لا تســتحق بالفعــل. وعنــدما تطلــب الأمــر الاســتعانة بــالمنهج السوسيولوجى لم أتــردد فــى ذلــك لأضــيفه إلــى أدوات المــنهج التحليلــى دون الوقوع فى أسر الجمود، طالما سيخدم الرؤية العلميــة التــى أتطلــع إليهــا لتشــريح وتفنيد العمل الفنى بكافة أركانه قــدر المســتطاع، مــن منطلــق مجمــوع القضــايا والصراعات التى تطل منه حسب الأولويات وحسب رؤيتى لها.

والله الموفق

نهاد إبراهيم
القاهرة - ٢٠١٥

إعادة قراءة ثلاثة أفلام مصرية

١ـ الفيلم المصرى"غرباء"

إخراج سعد عرفه/أبريل ١٩٧٣

كثيرا ما تظهر أفلام على الساحة السينمائية المحلية والعالمية تستحق الدراسة المتأنية، لكنها أحيانا لا تلقى النجاح الكافى على المستويين الجماهيرى أو النقدى أو الاثنين معا فى توقيت عرضها. وأحيانا أخرى يتم استقبالها عبر قراءة تحليلية سريعة لا تتسم بالعمق المطلوب تبسّط وتقلل من قيمة عناصرها أكثر من اللازم حتى درجة التسطيح، دون الإمساك بمفاتيح العمل الحقيقية المطروحة فى المعالجة السينمائية وإيحاءاتها ودلالاتها المتعددة. وأحيانا ثالثة لا يتيح المناخ العام فى المجتمع فك شفرات العمل السينمائى نتيجة لظروف محيطة فى ذلك الوقت، لا تسمح بتقديم القراءة التحليلية الدقيقة التى يستحقها الفيلم،بالتالى يتوارى الفيلم فى طى النسيان والإهمال بمرور الوقت وبتوالى الأعمال الأحدث وتباين الملابسات المحيطة وآلية السوق السينمائى المتغير.

إذا توقفنا أمام ساحة السينما المصرية بالتحديد وتاريخها الطويل سنجد العديد من الأفلام الجيدة بالفعل لم يتم استقبالها فى حينها بالشكل العلمى والجماهيرى والتجارى المناسب، لكنها عادت بعد سنوات ولاقت ما كانت تستحقه من تقدير وتحليل بفعل تغير المناخ العام فى المجتمع، وخير نموذج على هذه الحالة الفيلم المصرى " شيء من الخوف "إنتاج ١٩٦٩ من إخراج حسين كمال. لكن هدف هذه الدراسة السينمائية التى نقدمها هو التوقف أمام الأفلام التى لم يحالفها الحظ فى حينها وربما بعد ذلك أيضا، ومازالت حتى الآن يُنظر إليها بعين التجاهل والاستخفاف أحيانا كثيرة، خاصة إذا كان تأويلها الشائع يعتمد على منظور السطح الأول البعيد الذى يخفى وراءه الكثير.

وقع اختيارنا فى هذه الدراسة السينمائية الممتدة على ثلاثة نماذج من الأفلام المصرية، الفيلم الأول هو"غرباء " إنتاج عام ١٩٧٣ من إخراج سعد عرفه، الفيلم الثانى "أجازة صيف" إنتاج عام ١٩٦٧ من إخراج سعد عرفه، الفيلم الثالث "مذكرات الآنسة منال؟" إنتاج عام ١٩٧١ من إخراج عباس كامل. كما يتضح من تاريخ إنتاج وعرض هذه الأفلام أنها جميعا تنتمى إلى فترة شائكة شديدة الحساسية والتقلب والتوتر فى المجتمع المصرى خاصة والعربى عامة تمتد ما بين عامى ١٩٦٧ و١٩٧٣، والأفلام الثلاثة لا يتذكرها الكثيرون حتى بالعرض خاصة التليفزيون المصرى رغم أنها تضم مخرجين ومؤلفين وممثلين وفريق فنى خلف الكاميرا يمثلون جميعا علامات هامة فى تاريخ السينما المصرية. كما أن هذه الأفلام الثلاثة تجتمع على الرؤية العميقة التى تحمل أبعادا سياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية وإنسانية مركبة، بعضها يكشف عن نفسه سريعا بمنطق الصراع الداخلى الذى لا يقترب من السياسة فى ظاهره من قريب أو من بعيد، وبعضها يتوارى تحت ستار الكوميديا والمواقف الاجتماعية الخالصة والنماذج البشرية العادية جدا. أى أنها فى النهاية تبتعد عن النبرة الدعائية المباشرة فى تقديم خطابها الفكرى المطروح، مع احتفاظ كل منها بأسلوبه الخاص فى المعالجة السينمائية والدلالات المتناثرة والعلامات البصرية السمعية فى منظومة العمل وصراعاتها الدرامية وأطرافها المتنازعة. فليس بالضرورة اعتبار كل فيلم يطلق أبطاله حناجرهم ويصرخون بحماس "تحيا مصر" أنه الوحيد الذى يحق له التصنيف كفيلم سياسى بالدرجة الأولى، وتحضرنا هنا مقولة المخرج المصرى صلاح أبو سيف فى كتابه "ما هى السينما" عندما قال إن كل فيلم سينمائى لابد أن تجد فيه السياسة بدرجة أو بأخرى، فعلاقة الحب التى تربط بين البستانى وبنت السلطان سياسة، لكن العبرة دائما بالخطاب الفكرى القائم عليه البناء الدرامى والمنهج البصرى واللغة الفكرية الإبداعية لفريق العمل بصفة عامة والسيناريست والمخرج بصفة خاصة.. وبعيدا عن تتابع تاريخ الإنتاج للأفلام الثلاثة بالترتيب الزمنى، فقد فضلنا البدء بفيلم "غرباء" إنتاج

١٩٧٣ من إخراج سعد عرفه، لأن هذا العمل يقــف فــى مكانــة متفــردة مختلفــة تماما عن العملين الآخريين من حيث الفكــر والبنــاء وطبيعــة الصــراع الــدرامى، والتعامل مع الشخصــيات الدراميــة ودرجــة حيويتهــا ومــدى وكيفيــة توظيفهــا الدرامى بتنويعات متباينة. بينما يجتمــع العمــلان الثــانى والثالــث علــى كونهمــا أفلاما اجتماعية واقعية تستمد مواقفها من الحياة حولنــا ببســاطة كمــا يبــدو علــى السطح الظاهرى، كما أن هذين العملين يشــتركان أيضــا فــى أن منتجهمــا المنفــذ هى الفنانة الكبيرة الراحلة مارى كوينى التى لم تقدم علــى إنتــاج أى عمــل هكــذا هباء وشيدت لنفسها تاريخا كبيرا، وهو ما يؤكد لنا قيمــة هــذين الفيلمــين خاصــة بعــد تقــديم إعــادة قــراءة تحليليــة لهمــا وتأويلهمــا بمنظــور تحليلــى فكــرى سوسيولوجى يضــعهما فــى ســياقهما التــاريخى الزمنــى الصــحيح، ليلعــب دور الركيزة السياسية فى الرؤية التى سنطرحها هنا فى هذه الدراسة.

تنقسم هذه الدراسة إلــى ثلاثــة أقســام يضــم كــل مــنهم عمــلا ســينمائيا مستقلا، مع إدراك مناطق المقارنات والفرضــيات المطروحــة للمناقشــة بالاتفــاق والاختلاف وإمكانــات التــرابط والتقابــل بــين هــذا العمــل وذاك فــى التوقيــت المناسب. تجدر الإشارة أننا راعينا فى أنحاء هــذه الدراســة التركيــز علــى نقــاط بعينها فقط دون الإسهاب فى غيرها التــى تســتحق تــأملا مفصــلا كبيــرا، وذلــك بما يتناسب مــع الهــدف المنشــود حتــى لا ينفــرط العقــد. كمــا كــان مرجعنــا الأساسى لذكر بيانات الفيلم من طاقم فنى خلف وأمام الكــاميرا هــو تتــرات الفــيلم ذاتها المصاحبة للعمل على شريط الفيــديو أو الســى دى لأنهمــا أصــدق مصــدر موثوق به ولا خلاف عليهما.

الفيلم المصرى "غرباء"

جهة الإنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما تقدم/فيلم مـن إنتـاج شـركة أفـلام الطليعة – وجيه اسكندر

تاريخ العرض: ١٦ إبريل/١٩٧٣

التوزيع لجميع أنحاء العالم: المؤسسة المصرية العامة للسينما

قصة: سعد عرفه – رأفت الميهى

سيناريو وحوار: رأفت الميهى

بطولة: سـعاد حسـنى (ناديـة يوسـف) – شـكرى سـرحان (أحمـد) – عـزت العلايلى (د. فؤاد عبيد) – حسين فهمى (سمير) – عمـاد حمـدى (والـد ناديـة) – ناهد سمير (والدة نادية) – عزيزة راشد (جارة أحمـد وغاويتـه) – محمـد السـبع (الشيخ الطيب) – حسن السبكى (صديق سمير)

مهندس الديكور: عبد المنعم شكرى

تصوير: محمود فهمى

مدير التصوير: عبد العزيز فهمى

منسق المناظر: نهاد بهجت

مونتاج: حسين عفيفى

موسيقى: فؤاد الظاهرى

أغنية "غرباء" تأليف: عبد الرحمن الأبنودى

ألحان: حسن نشأت

غناء: عثمان بدر

إخراج: سعد عرفه

مقدمة

يُعد المخرج السينمائى المصرى الراحل سعد عرفـه واحـدا مـن مخرجـى السينما المصرية الذين يحتلون مكانة فنية خاصة، لـيس لأن معظـم أفلامـه لاقـت نجاحا كبيرا أو لأنها أثارت الجدل الشديد مثل أعمـال الـبعض الآخـر، لكـن مـن أهم ما يميز سينما سعد عرفه فى معظـم أفلامـه طرحـه سـينما تخصـه وتميـزه عن غيره، سواء من ناحية البناء الـدرامى بوصـفه فنانـا متعـدد المواهـب ولـو بقدر، أو من ناحية الرؤية البصرية والمعمار التشكيلى الـذى كـان يوليـه اهتمامـا كبيرا فى معظم أعماله. فقد بدأ عرفه حياته كاتبـا للقصـة ثـم اتجـه إلـى العمـل بالسينما عام ١٩٤٥ وعمل مساعدا لكبار المخـرجين لمـدة خمسـة عشـر عامـا، حتى قدم نفسه كمخـرج فـى أول أفلامـه "لقـاء فـى الغـروب" ١٩٦٠. وأخيـرا احترف تأليف القصـة السـينمائية فيمـا بعـد بالإضـافة إلـى كتابـة السـيناريو والحوار والإنتاج أيضا ليضمن حرية الإبداع دون ضغوط خارجية.

تختص هذه الدراسة الموجزة المكثفـة للغايـة بتقـديم قـراءة تحليليـة لفـيلم "غرباء" الذى اعتبره بعض النقاد فى وقتنا الحالى واحـدا مـن أهـم الأفـلام التـى قدمتها السينما المصرية عام ١٩٧٣، وبعد مـرور سـنوات طويلـة وفـى مقـالات حديثة للغاية صنف فريق آخر من النقاد هـذا الفـيلم كواحـد مـن أفـلام السـينما المصرية الهامة بصفة عامة. مع ذلك لم يلق هـذا الفـيلم الاهتمـام الكـافى الـذى يستحقه حتى الآن، والوسـائل الوحيـدة المتاحـة لمشـاهدته هىشـبكة الإنترنـت والسـى دى والقنـوات التليفزيونيـة العربيـة رغـم نـدرة عرضـه،بعيدا عـن التليفزيون المصرى الذى لا يرغـب فـى عرضـه منـذ السـبعينيات مـن القـرن الماضى دون سبب واضح لتعمد تهميشه وإهماله، حتـى كـاد يسـقط مـن ذاكـرة المواطن المصرى الذى لا يملك إمكانات المشـاهدة عبـر الـدِش.. ترتكـز إعـادة قراءة فيلم "غرباء" علـى تفاصـيل العمـل نفسـه بـالطبع مـع عقـد المقارنـات المطلوبة بينه وبين ستة أفلام للمخرج سعد عرفه تم اختيـارهم مـن بـين مجمـوع عشرين عملا طوال مسيرته الفنية، وهم بالتحديـد "لقـاء فـى الغـروب" ١٩٦٠ –

أجـــازة صـــيف" ١٩٦٧ – "إعترافـــات امـــرأة" ١٩٧١ – "اعتـــداء" ١٩٨٢ – "مرزوقـــة" ١٩٨٣ – "الملائكـــة لا تســـكن الأرض" ١٩٩٥، وهـــو مـــا ســـيحيلنا بالتبعية لتتبع الملامح العامة المشتركة فى سينما ســـعد عرفـــه قـــدر المتـــاح. كمـــا أن تحليل فيلم "غرباء"سيمنحنا الفرصة لتتبع رؤيـــة فكريـــة مسترســـلة قُـــدمت فـــى تنويعات مختلفـــة داخـــل أعمـــال السيناريســـت أولا والمخـــرج فيمـــا بعـــد رأفـــت الميهى.

نلاحظ أن هذه الدراسة القصيرة ستشير إلـــى بعـــض ملامـــح الضـــعف فـــى هذا الفيلم، باعتبار أنه لا يوجد عمل فنى متكامل مهمـــا كـــان. وهـــو مـــا ســـيتوقف بنا بالضرورة عند ملامح سينما سعد عرفه مرة أخرى مـــن ناحيـــة، وعنـــد بعـــض الوقائع الحقيقية التى حدثت بين عرفه والميهى فى ذلك الحـــين مـــن ناحيـــة أخـــرى مما انعكس على الفيلم بشكل مباشر. وهـــو مـــا فضـــلنا عرضـــه كمـــا هـــو علـــى لسان سيناريست الفيلم رأفت الميهى فـــى نهايـــة هـــذه الدراســـة، دون تـــدخل مـــن جانبنا باستثناء حدود الصياغة المتاحة بنـــاء علـــى حـــديث قصـــير أجرينـــاه معـــه عبر الهاتف للاستفادة من عناصر التجربة المشاركة المتواجدة قدرالمستطاع.

غرباء..

فى البداية نتوقف أمام اسم الفيلم "غرباء"وسنجد أنه يقـــدم لنـــا ثلاثـــة مفـــاتيح دفعة واحدة لاستقبال العمل الفنى، من بـــاب الإرشـــادات غيـــر المباشـــرة التـــى لا تفرض وجهة نظر على المتلقى بقدر ما تنير لـــه مصـــباحا مـــا فـــى طريقـــه مـــن باب المشاركة والتفاعل الإيجابى. يتمثل المفتـــاح الأول فـــى إخبارنـــا مـــن أقصـــر طريق بطبيعة الصراع التصادمى القادم، مما يوحى بمشـــاهدتنا عالمـــا يضـــم عـــدة شخصيات منعزلة لسبب أو لآخر كمـــا ســـنرى، وهـــو مـــا يثيـــر الفضـــول لـــدى المتلقى لأنه يقـــدم تعريفـــا مختصـــرا للفـــيلم لا يكتمـــل إلا بمشـــاهدته، خاصـــة أن المغزى وراء هذا الاسم المختار كـــان فـــى محلـــه دون تضـــليل أو ســـخرية أو أى شىء من هذا القبيل. لكن هذا الاسم المختـــار لـــم يشـــر إلـــى معطيـــات الصـــراع

الدرامى فقط، بل قدم له أيضا تأويلا مباشرا وهو ما ينطبق بشكل أو بآخر على اسم الفيلم الأصلى "ضياع" الذى تم استبداله فيما بعد. أما المفتاح الثانى المستقى من اسم "غرباء" فيتمركز فى قصر الطريق الذى وفره لنا الفيلم بشكل مباشر، عندما أعلن عن مقتطفات من لغته الدرامية والبصرية الذى سينتهجها طوال العمل، فى مزج دلالى بين لغة المباشرة والتطاحنات الفكرية الموجهة وبين لغة الإيحاءات والدلالات عند الضرورة حسب مقتضيات الصراع الدرامى. أما آخر مفتاح يلقى عنوان الفيلم به داخل قنوات استقبال المتلقى، فيتضح من استثمار مدلولات اللغة العربية الفصحى.. فمجرد اختيار اسم الفيلم صفة جمعية نكرة يضىء لنا عددا من الإيحاءات بعدم انغلاق أبعاد تيمة الصراع الدرامى على فرد بعينه، كما أن المعالجة السينمائية التى اختارت لهذه الشخصيات لغة التنكير تشير إلى أنهم يلعبون أدوارا مزدوجة طوال الوقت.. على المستوى الأول يمثلون شخصياتهم التى تخصهم كما سيتضح، بينما يجسدون على المستوى الأعمق استعارات رمزية لشخصيات تنتمى إلى حقبة زمنية بعينها وأفكارا مجردة تدور فى فلك بعضها البعض بمنطق المد والجزر.

من هنا سنعود مرة أخرى إلى البحث عن تاريخ إنتاج هذا الفيلم لنجده يتحدد فى شهر أبريل من عام ١٩٧٣.. وإذا افترضنا بالمنطق أن الفيلم تم كتابته وتصويره قبلها بعدة شهور على الأقل كما علمنا، فهذا يعنى أنه يعاصر أواخر سنوات وأيام نكسة ١٩٦٧ المتوالية بما فيها فترة حرب الاستنزاف بكل الغزوات الفكرية التى اقتحمت المجتمع المصرى المخلخل المبلبل المصدوم الحائر من داخله حتى عام ١٩٧٣، الذى سجل التحرير العسكرى للشعب المصرى رسميا لكن الجراح الفكرية التى اجتاحت هذا الجيل كانت ومازالت حية ربما إلى الآن عند البعض.. من هذا المنطلق تمنح هذه البنية السوسيولوجية السياسية الفكرية المحيطة والمهيمنة على الهرم الاجتماعى للمواطن المصرى فيلم "غرباء" تفسيراته الخاصة فى إطار هذه المرحلة التاريخية الساخنة التى تتناسب مع السياق العام المحيط، وعندما نقدم القراءة

التحليلية لهذا العمل واضعين هذا السياق التاريخى بكل ملابساته تحت الضوء القوى، سنتأكد أن هذا الفيلم يُعد بالفعل من الأفلام السياسية الواعية الناضجة بالدرجة الأولى.

معركة الألوان

أقام السيناريست رأفت الميهى بنائه الدرامى للمعالجة السينمائية فى إطار ثلاثة محاور متداخلة، فيما يشبه البناء المسرحى الذى تتداخل فصوله الثلاثة داخل بعضها البعض، من منطلق أن كل فصل منهم يأخذ حظه من الجدل المستفيض سواء على حدة، أو على مستوى التداخل مع الفصل الثانى أو الثانى والثالث معا، حتى نصل فى النهاية إلى مرحلة إسدال الستار دراميا وبصريا على بطل كل فصل من الثلاثة. وفى النهاية تعود بطلة الفيلم نادية دائما إلى نقطة الصفر ليس فكريا وإنما مكانيا وزمنيا من حيث بدأت، مع فارق اختلاف الخبرات والتراكمات المتولدة داخل البطلة الدرامية بوصفها محور الجدل المتعارك تبعا لتكنيك الصراع الدرامى الدائرى، الذى ينتهج أسلوب الطاحونة الحائرة التى لا تهدأ ولا تسير فى صراعها على خط مستقيم تقليدى تصاعدى. وعندما نطلق تصوراتنا وخيالنا لاستقبال مدلول لفظة الطاحونة فكريا وبصريا فى سياق هذا العمل الفنى، سنجد أن بطلتها وضحيتها الأولى هى الفتاة الهادئة خريجة الجامعة الحديثة الشابة الجميلة ذات الملامح المصرية الأصيلة نادية يوسف (سعاد حسنى).. فهى على جذورها المصرية المتأصلة المجسدة على ملامحها وتركيبة روحها الداخلية، تُعد أيضا نموذجا لإنسان العصر الحديث والمواطن المصرى خاصة فى أعقاب حالة الضياع الداخلى والغربة الذاتية التى زلزلت الجميع نتيجة للنكسة العسكرية والداخلية العميقة المريرة على كافة المستويات. لهذا تتمزق نادية فى صراعها الداخلى بين أنياب ثلاثة عوالم مختلفة شبه متناقضة متنافرة عن قصد، تحاول هى البحث فيهم عن مخلّص ينقذها من هذه الخلخلة المركبة التى تكاد تعصف بوجودها وكينونتها وأنوثتها أيضا. وبرغم ما يبدو من فروق ظاهرية

وصراعات علنية بين هذه العوالم الثلاثة، فإنهــا تتفــق فــى الخفــاء علــى بعــض المساحات السرية المشتركة التى تؤدى فــى النهايــة إلــى النتيجــة نفســها، وهــى الهزيمة المؤكدة المطلقة لأصــحابها والهزيمــة الجزئيــة لناديــة بالتبعيــة.. فبينمــا يمثل كل عالم خلاصة ممتلكات كــل مــنهم لتلعــب دورهــا المرســوم فــى دورة حياة متكاملة، نجد نفس العالم الواحد يحتــل داخــل ناديــة جــزءا مــؤثرا متفــاعلا من كل محيط مفروض وليس مساحة الكل المتكامل.

أما العالم الأول فيتربع على قمتــه الشــاب الوســيم المكفهــر دائمــا أحمــد (شكرى سرحان) شقيق نادية الأكبر، الــذى فشــل فــى التعلــيم ولا يرغــب فــى العمل مقنعا نفسه أنه متفقها فى الدين ولــه الحــق فــى إصــلاح الآخــرين بســلاح سلطة الأمر بالمعروف والنهى عــن المنكــر، رغــم أنــه يجهــل أبســط بــديهيات الدين ولا يتمســك إلا بــالظواهر الفارغــة ويفســرها حســب أفكــاره المتعصّــبة المتشددة عن جهل مدقع! لكنه للأسف لا يجد غير شــقيقته ناديــة الناجحــة الســوية أصلا على الأقل مقارنة به، ليضع لهــا بفهمــه الخــاطىء للــدين كافــة العقبــات ويرهبها بآيات القرآن التى تحذر من العذاب الأليم وما شابه.

وحين تلتفت نادية إلى الناحية الأخرى لا تجــد العــالم الثــانى أفضــل مــن الأول، لأن مثلها الأعلى د. فــؤاد عبيــد (عــزت العلايلــى) يغــالى ويتشــدد هــو الآخر فى تمجيد عصر العلم ولغته وانبهاره بــالغرب الــذى وصــل إلــى منجزاتــه بعدما قتل العواطف والرغبات من داخلــه.. وأخيــرا عنــدما تصــورت ناديــة أن خلاصها من الحيرة داخلها سيكون وليــد عاطفــة الحــب النقيــة وقوتهــا، إذا بهــا تصطدم بكل عنف بمخلصها الوهمى الفنان التشكيلى الوســيم جــدا ســمير (حســين فهمى) ممثل العالم الثالث الذى يدعى الحرية وحــب الفــن، حــاملا وجهــا جمــيلا بالفعل يصلح هو نفسه ليكون لوحــة تشــكيلية شــيقة تنتمــى إلــى اتجــاه تصــوير إبداع الله فى خلقه على طبيعتــه. وذلــك رغــم أن ســمير فــى حقيقتــه لــيس إلا نسخة مكررة بتنويعات أخرى تحمل بريقا لونيــا زائفــا مــن أحمــد شــقيق ناديــة، بعدما يعلن هو الآخر غيرته الشديدة من علاقــة حبيبتــه ناديــة بالمــدعو د. فــؤاد

عبيد بوصفه غريمه الأول فى عالم الرجال للفوز بنادية الحائرة أصلا بين الجميع. فعلى حين تدعو أفكار د. فؤاد إلى إلغاء العاطفة والرغبات الحسية معليا شأن العقل مثل أصحاب مذهب الكلاسيكية الجديدة والفلسفة الحديثة، نجد أن هذا يتنافى تماما مع أيديولوجية سمير الفكرية ونزعته الرومانسية فى إعلاء شأن حرية الفرد والعاطفة وقيمة الحب والطبيعة رغم فهمه الخاطىء هو الآخر لمفهوم الفن. والغريب أن كل أصحاب هذه العوالم الذين يدعون إلى الحرية يلعبون فى حقيقة أمرهم دورا مزدوجا طوال الوقت، لترسيخ وتأصيل أيديولوجيتهم القمعية فقط دون السماح بأى اختلاف أو بأطياف منفذ لحرية الفكر والتقييم وإعمال العقل والقلب منفصلين أو مجتمعين..؟! يحمل الوجه الأول لعملتهم الإنسانية صورة الديكتاتور السجّان والمتجبر الوحيد الذى لا يرتفع إلا كلما خطا فوق عنق مواطنه الوحيد نادية يوسف، بينما تنتزعه فى نفس الوقت قوة جاذبية الوجه الآخر فينسحب إلى الخلف وينسحق من داخله تجاه ذاته التى ترتدى ملابس قهر العبد السلبى الواقع فى براثن الجهل وضيق الأفق والسطحية المخجلة.

بدأ المخرج سعد عرفه فى طرح رؤيته الفكرية ولمس مدى أعماقها منذ تترات البداية، عندما شاهدنا خلفيات الأسماء تتماوج تحت تعريجات من الخطوط والكتل اللونية الساخنة والقاتمة التى تسيل على بعضها البعض فاقدة حدودها الفاصلة. فلا هى كوّنت فى النهاية لوحة تشكيلية محققة درجة محسوسة من الجمال، ولا هى أطلقت صرخة واضحة المعالم بعدما فشل كل لون فى إزاحة الآخر من فراغه ليحتل مكانه ولو عنوة. كما حفلت هذه المقدمة التشكيلية الدرامية المعبرة عن لب الصراع الدرامى بمجموعة من الكائنات البشرية ذات المعالم المختفية أو الممسوخة الغريبة عن بعضها البعض وأيضا عن نفسها، طالما أن الجاذبية الأرضية والفكرية والعاطفية والدينية قد أصابها الخلل الشديد، فضاع الانتماء وتاهت طرق الخلاص وظل البشر يتقلبون على وجوههم هائمين باحثين عن هويتهم الغارقة فى أعماقهم

مبتورة الأوصال. لكن إذا كانت هذه هى مواقع العوالم المختلفة حول البطلة، فأين موقع نادية يوسف من كل هؤلاء..؟!

المقاومة الشعبية

طرح المخرج سعد عرفه جدليات الصراع الدرامى منتهجا لغة موحدة دراميا وبصريا، ملقيا على العمل عبء محاولة البحث عن فك شفرة هذا التساؤل بوصفه لب قضايا الفيلم الأساسية.. فى المشهد الافتتاحى نرى نادية يوسف أثناء جلوسها فى أحد التاكسيات فى الصباح الباكر وسط شوارع القاهرة شبه الفارغة،ويستلفت نظرها خبر تبثه إحدى المحطات الإذاعية المصرية عن نجاح علماء بريطانيين فى تخليق الأجنة بهدف القضاء على الأمراض الوراثية وإنهاء معركة الإنسان ضد المجهول. وبنظرة فاحصة لهذا المشهد الدلالى الهام سنجده يؤدى عددا من الوظائف مجتمعة.. فهو يقدم لنا تشخيص الحالة السيكولوجية والأيديولوجية والعاطفية الحقيقية لشخصية نادية بطلة الفيلم، التى تظهرها كادرات وإضاءة مدير التصوير عبد العزيز فهمى تجلس كعادتها وحيدة مستكينة تتصدرها نظرة حائرة تتلهف على أى بارقة أمل. وفى النهاية نراها تستقبل الخبر بهدوء دون انبهار أو تعال، لتلتئم خيوط الاستقبال لديها على شكل ابتسامة متفائلة بالغد تظهر تأييدها للاتجاه العلمى، وذلك قبل أن نتعرف عليها داخل عالم د. فؤاد عبيد. هذا الهدوء واللانبهار واللاتسلط والرغبة فى البحث عن الأمل الحقيقى من أهم أسس التركيبة الدرامية لشخصية نادية، وذلك بخلاف بقية أطراف الصراع أحمد ود. فؤاد وسمير الذين يسيرون على نقيضها مما أدى فى النهاية إلى انتحارهم جسديا ومعنويا. وقد أكد المخرج ومدير التصوير هذه الوحدة الممتزجة بالصدق مع النفس من خلال استيعاب وجه البطلة وعينيها الكاشفة مرآتها الداخلية الحقيقية فى كادر كلوز أب فى مواجهة صريحة مع النفس وسط الضوء النهارى الساطع الصافى اعتمادا على مصدر الشمس الطبيعى، وهو ما يعادل التركيبة الدرامية لنادية من داخلها حتى وهى فى أشد لحظات حيرتها وصراعها

الداخلى. وسيظل المخرج سعد عرفه محافظا على هذه المعطيات الدرامية البصرية حتى النهاية باستخدام زوايا مختلفة، مع تمادى الصراع الدرامى الدائرى حتى النهاية. من هذا المنطلق تم استخدام العديد من الحواجز بين نادية وبقية الأبطال بما فى ذلك الفراغ الفاصل بينهما، سواء على المستوى التشكيلى الأول وصولا إلى منظور البعد الثالث فى أبعد نقطة فى دلالة مؤكدة دائما لغربة نادية الدائمة داخل هذه العوالم الثلاثة. فإذا كان سكانها أنفسهم غرباء عن عالمهم أصلا، فكيف لهم إذن أن يمنحوا ما يفقدونه ولو جزئيا..؟! حتى عندما تقع نادية فى كادر باهت أو مظلم مع أحدهم أيا كان مصدر الإضاءة، نجدها سرعان ما تنسحب من الكادر تاركة المستوى الأعقد من الظلمة لأصحابها، مثلما حدث فى مشهد مواجهتها مع شقيقها أحمد بعد محاولته إقناعها بمبادىء الشيخ الطيب المتصوف (محمد السبع). وهو ما يجعلنا نضع أيدينا مرة أخرى على واحد من أهم الفوارق بين طبيعة شخصية نادية والآخرين، بما يعنى أن الجميع يتمزق بين أوصال الحيرة، لكن طبيعة الحيرة ودوافعها وأهدافها هو محل الاختلاف العميق بين هؤلاء.. أى أن نادية الناجحة فى دراستها المفيدة للمجتمع من زاويتها الفردية العلمية الفكرية الصغيرة، تنتمى إلى مدرسة المقاومة الشعبية الإيجابية رغم ما يبدو عكس ذلك فى ظل سكوتها كثيرا فى معظم حواراتها أمام أصحاب العوالم الثلاثة. فهى تكافح دون يأس أو مغالاة أو صراخ أو مفاخرة كاذبة بالإنسانية أو الدين أو الفن أو العلم، تبحث بصدق ورغبة حقيقية عن وجودها ومكانتها وسط عبثية هذه الحياة..

من هنا تكون الفرصة مواتية للكشف عن المناطق المشتركة التى أشرنا إليها سابقا بين هذه العوالم المختلفة.. فمن المصادفات الدرامية التى تعزف على نغمة واحدة مقصودة هى مساحات التشابه والتلاقى بين أحمد وسمير ود. فؤاد فى عدم لمس الجوهر الحقيقى الصافى للدين والفن والعلم. فكل منهم يريد استكمال طريقه وحيدا غريبا منعزلا عن الآخر فضاع من نفسه أولا، لهذا نجد أن كاميرات عبد العزيز فهمى وموسيقى فؤاد الظاهرى

ومونتاج حسين عفيفى لعبوا دورا كبيرا فى التعريــف بكــل شخصــية علــى حــدة طوال العمــل خاصــة فــى مشــاهدها الأولــى.. علــى ســبيل المثــال رصــدت الكاميرات أحمد يسير وحيدا بطيئا فى البداية متجها إلــى المســجد الكبيــر المهيــب يحيطه الظلام من كل جانب، وكأن نــور المســجد يتعمــد الابتعــاد عنــه لأنــه لا يعرف التحدث بنفس لغته. لكن عند دخوله المســجد حبســه المخــرج ســعد عرفــه داخل كادر كلوز أب يوحى بالضيق بعكــس مشــهد ناديــة الافتتــاحى رغــم كــل شىء، فيتوقف أحمد على عتبــة بــاب المســجد هنيهــة بنظــرة يملؤهــا الخــوف الممتزج بالقلق. وفى العالم الآخر اقتربــت الكــاميرات بحــذر مــن ســمير بعينــى نادية أى من وجهة نظرها من خلف ظهره، وهــو لا يستشــعر وجودهــا كالمعتــاد منشغلا بنفسه ومقتنياته وكلابه الصغار عنها وعــن كــل شــىء. وعلــى الجزيــرة الثالثة المنطوية على نفسها المتعالية بغير حــق أو اقتنــاع ذاتــى يواصــل د. فــؤاد عبيد الإعلان عن نفسه وهو ينفث دخــان ســيجارته وحيــدا، فــى كــادرات أكثــر إظلاما من الجميع محتميا بتلاميذه ومريديه مــن قلقــه ومــن نفســه أيضــا. وفــى دلالة على لعب نادية دور محــور الارتكــاز الــدائم والحــائر بــين هــذه العــوالم الثلاثة، نلاحظ أنه لا يوجد أى مشهد يجمع أبــدا بــين أحمــد وســمير أو د. فــؤاد وسمير. بينما ضم مشهد واحد فقط شخصــيتى أو عــالمى د. فــؤاد وأحمــد، وهــو المشهد الذى وظفه الفيلم طوال الوقت لتنفيــذ تكنيــك الفــلاش بــاك غيــر المرتــب بناء على وجهة نظر كل شخصية طبقــا لمقتضــيات الصــراع الــدرامى وتــدفقات اســتدعاءات الــذاكرة وفــوران اللاوعــى بحســاباته الخاصــة جــدا.. ومــن ثــم فالمشكلة الرئيسية تكمن فى سير هؤلاء الثلاثــة علــى قضــبان متوازيــة لا تلتقــى أبدا، ربما بدافع الجهل أو عدم المعرفة أو عدم الرغبــة. المهــم أنهــا فــى النهايــة تؤدى إلى نتيجة واحدة وهى إغراق نادية فــى حيــرة أعمــق وأعمــق. مــن هــذا المنطلق نرى أن ديكور عبــد المــنعم شــكرى جــاء معبــرا ملخصــا لتوجهــات الأبطال الثلاثة، حيث وزع الآيات القرآنية التى تخيــف مــن العــذاب العظــيم فــى كل مكان فى صالة شقة أحمد ونادية. بينمــا ابتعــدعن هــذه الآيــات فــى غرفــة أحمد فوق السطح التى سكنها بعــد خصــامه مــع أهلــه ويحــل محلهمــا مآذنتــا

الجـامعين البـارزين المـوظفين فـى الصـورة دائمـا، إضـافة إلـى الاسـتعانة بالمصحف الشريف ذاته الذى يقـرأه أحمـد فـى أحـد المشـاهد. بينمـا سـيطرت اللمسة الفنية إلى حد ما على ديكور أتيلييـه سـمير، مـع تـرك مسـاحات واسـعة للحركة مانحا الإيحاء بالبراح والانطلاق الظـاهرى علـى الأقـل والمتنـاقض مـع طبيعة صاحبه. وأخيرا جاء ديكـور شـقة د. فـؤاد عبيـد أفضـلهم فكريـا حيـث اعتمدت تصميمات الحوائط والأثاث المختار علـى الخطـوط الهندسـية المسـتقيمة والدائرية الصماء بلغة الهندسة العلمية الجافة. ربمـا لا يكـون هنـاك مـا يسـبب النفور من هذا المنزل، لكن لا يوجد أيضا مـا يبعـث علـى الجمـال والاطمئنـان والهـدوء الـداخلى.. وهـو المـدلول الـدرامى المشـترك بـين ديكـور الـثلاث شخصيات، وإن كانت الفرصة متاحة أمام المخـرج لتوظيـف الأمـاكن المغلقـة أو المفتوحة فنيا وفكريا بشكل أكثر إبداعا مما شـاهدنا. هـذا الإبـداع المنتظـر هـو أحد المميزات الهامة لسينما المخرج سـعد عرفـه، خاصـة أن فيلميـه "إعترافـات امرأة" ١٩٧١ و"اعتـداء" ١٩٨٢ يعتمـدان بشـكل أساسـى علـى ديكـور أتيلييـه البطل النحات على المستوى الفكرى والبصـرى والتشـكيلى الجمـالى. فقـد انـتهج فيهمـا منطـق التلاعـب بـأدوات المونتـاج والموسـيقى والتصـوير المختلفـة وتكاملها، خاصة خلف الجـدران وبـين تجويفـات التماثيـل أو التمثـال الواحـد، باعتبار المساحة الجمالية المحسـوبة بـين الكتلـة الصـماء والفـراغ المطلـق أو الممتلىء جزئيا بالممثل..

إسدال الستار

من أهم المناطق المشتركة أيضا بين أحمـد وسـمير ود. فـؤاد أنهـم اتفقـوا جميعا دون اتفاق مسبق على اتخاذ ناديـة واسـطة معتمـدة لبلـوغ جنـتهم التـى ينشدونها داخلهم وعلى سطح الأرض حسب أيديولوجية كـل مـنهم. فأحمـد يـوهم نفسه أنها مخطئة دائما وفى حاجة إلى قـيّم عليهـا، رغـم اعتـدالها فـى ملابسـها وسلوكياتها بشكل سوى تمامـا دون شـبهة واحـدة. مـع ذلـك يحـاول هـدايتها ليجعلها نسخة كربونية منه يأتنس بها فى وحشته، وليتأكـد أنـه لـيس غريبـا فـى

عالمه أو مخطئا فى مغالاته الخاطئة المتعصبّة فى فهمه للدين. إنه ينتقل بين إرهاب شقيقته وإرهاب والده باحثا عن مريدين فيمن حوله دون جدوى، فيقول فى أحد حوارات الفيلم الذكية الساخرة للسيناريست وكاتب الحوار رأفت الميهى..

" أحمد : كله منك انت يابا . . ربنا هيحاسبك انت

الأب : يا سيدى . . بزيادة يومين فى جهنم . "

ثم ننتقل إلى التركيبة الدرامية لشخصية الفنان التشكيلى سمير.. فهو يحب نادية لا لشىء إلا لأنها جزء من الطبيعة والجمال، وهو الفنان الذى لا تخطئه أى حورية تعبر به لشاطىء من الجنة لم يره من قبل. لهذا كان من الطبيعى أن تعادل الكاميرات بالتعاون مع المونتاج والموسيقى بصريا وسمعيا خيال سمير فى إقامة علاقة جسدية مع نادية وسط الطبيعة التى يعشقها بوصفه يعبث بحرية فى ممتلكاته الخاصة.. وبرغم ذلك فنحن نرى أن هذا المشهد الهام جاء مبتورا ضعيفا خارج سياق بقية المشاهد، وقد علل السيناريست رأفت الميهى هذا الضعف بوضوح فى حديثه الذى وضعناه فى نهاية هذه الدراسة المصغرة كما سيتضح لاحقا.. وأخيرا نصل إلى منظومة د. فؤاد عبيد الذى يرى فى نادية واحدة من أهم مريديه كالعادة، ويود الوصول إلى جنة علمه المتعجرف عن طريق غسيل عقلها بمبادئه، خاصة بعدما لاحظ ارتدائها سلسلة ذهبية كبيرة تحمل بوضوح أيقونة<ما شاء الله>.. من هنا أدرك د. فؤاد كما أوضح لها أن معركته معها ومع أحمد ستكون شرسة للغاية، وهذا المشهد بالتحديد كان من المشاهد النادرة الذى اختار فيه المخرج سعد عرفه الفصل بصريا بين نادية ود. فؤاد بعدد من البشر أو الحواجز الضخمة أثناء استماعهم لمحاضرة عن العقل الإليكترونى. من هنا

نستخلص أن الثلاثة عوالم تتعارك لامتلاك نادية ومسخها كقرين وعبد لها لتحقيق ذاتها كامتداد حاضر ومستقبلى لنفسهامن ناحية، وأيضا بهدف استعانة كل منهم بها ضد عدويه الاثنين من ناحية أخرى بعد استحالة اللقاء بين الجميع داخل مجتمع واحد.

لكن أبطال الهداية الضالة المتزمتة الثلاث أخطأوا بوضوح فى تواضع نظرتهم لنادية باستمرار.. فلا أحمد استطاع أن ينفّرها من فؤاد وعلمه واجتذابها إلى قلب مفهومه الدينى المغلوط، ولا سمير نجح فى استقطابها إلى قلب عالمه العاطفى الحسى ومفهومه المغلوط المتشدد عن الفن الذى لم يستطع السمو لرقيه، ولا د. فؤاد تمكّن من وأد مشاعرها بدعوى العلم المتطرف حتى وهى معه، بدليل حزنها على سفره الذى ألهب مشاعرها لفراقه وتركها مازالت حائرة.. من هذا المنطلق اتفق طموح الأبطال الثلاثة على قهر واستعباد نادية كل على طريقته، وأهملوا تماما شخصيتها القوية المختبئة وقدرتها على التفكير وإعمال عقلها دون تحد لأحد. وهذا النموذج القوى للمرأة يعود بنا لأحد مميزات سمات سينما المخرج سعد عرفه، الذى يعلى كثيرا من شأن الأنثى الحبيبة الإيجابية فى أعماله بشكل أو بآخر بخلاف الموروث العام المسيطر على توجه السينما المصرية، مثلما شاهدنا بطلات أفلامه فى "لقاء فى الغروب" – "أجازة صيف" – "اعترافات امرأة" – "اعتداء" – "مرزوقة" – "الملائكة لا تسكن الأرض".

لكن المثير فى التركيبة الدرامية لشخصية نادية أيضا أنها تملك حائط صد طبيعيا لا تقصده يحميها من شباك الصيادين الثلاثة، أى أنها لم تقاوم الصراعات الثلاثة من باب العند أو المعركة الشخصية، لكنها كانت تبحث من داخلها عن نقطة تماس معتدلة للعوالم الثلاثة. من هنا نجحت كاميرات عبد العزيز فهمى فى التعامل بوعى مع شخصية نادية حسب تطورها الدرامى الداخلى. لقد صنعت نوعا من الترديد الظاهرى بين ابتسامة نادية فى البداية أثناء سماعها الخبر العلمى فى المشهد الافتتاحى داخل سيارة التاكسى كما

ذكرنا، وبين ابتسامة الرضا الجزئى كمن يعثر على قطرة فـــى عــز الجفــاف بعــد سماعها نصيحة الشيخ الطيب (محمد السبع) لأحمــد قــرب النهايــة باتبــاع مــنهج الحب بصدق من القلب، برغم أنه شتان ما بــين دلالــة الكــادر الكلــوز واحتوائــه هذه الابتسامة الصامتة هنا وهناك..

عودة مرة أخــرى إلـــى تكنيــك فصــول المســرحية الــثلاث الــذى اتبعــه السيناريست رأفت الميهـــى، لنجــد أن ناديــة قــد أســدلت الســتار بالتتــابع علـــى قصصها مع الشخصيات الثلاثة، بعد يأسها ويقينهــا أن الخــلاص لــن يتــأتى مــن خلال أحدهم منعزلا عن الآخر. لهــذا حافظــت تفاصــيل الصــورة علـــى بعــض العلامات البصرية السمعية الثابتة عند إعلان انتهــاء كــل مرحلــة مــن المراحــل وهزيمتها المؤكدة. تتمثل هذه العلامــات فـــى التلاعــب بــدرجات الإظــلام حتـــى مستوى السلويت الكامل، المتداخل مــع هيمنــة الضــوء الأزرق بدرجاتــه المخيفــة على المشهد، مخلقا جدلية درامية تشكيلية مــع الظلمــة فـــى دلالــة علـــى الخــوف وانغلاق البصيرة. بالإضافة إلى الــبطء المتنــاهى فـــى حركــة الأبطــال الثلاثــة حتى مرحلة جمود الركــود التــام، فيمــا يشــبه الإجمــاع علـــى مــوتهم المــادى والمعنوى بأشكال مختلفة بين الحيرة والمخــدرات والانتقــال إلـــى العــالم الآخــر. وهو ما يتداخل مع انسحاب نادية التام مــن المشــهد أو مــن مفهــوم هــذا العــالم المتطرف، سواء بالحجب أو الفرار أوالتغييــب التــام مــن البدايــة. وقــد انعكــس ذلك أيضا على تغير مفهوم حركة نادية طوال الفــيلم.. فمنــذ البدايــة ومــع تفاعــل مراحل الصراع الدرامى تنحصر حركة نادية الجســدية بــين الاســتكانة التامــة أو البطء أو الالتفاف الدائرى حول النفس بمــا يتناســب مــع حيرتهــا الدائمــة، بينمــا انخرطت نادية على غير عادتها فى حركة سريعة بــين النــاس فـــى النهايــة فقــط بعد انتحار الجميع وتأكدها من أحقيتها فـــى رفضــهم، مــع اســتمرار بحثهــا فـــى نفس الوقت عن البديل المخلص لها مــن عــذاباتها الداخليــة لينقــذها مــن الغربــة والضياع.. وعلى النقيض نجد أن حركة أحمد طوال الوقــت تتركــز فـــى صــعوده السلالم ببطء شديد مدعيا التأمل والدروشة ليصــل دائمــا إلـــى لا شـــىء، باســتثناء

المرة التى نزل فيها بصحبة نادية مـن الفنـدق ليجـد نفسـه وصـل فـى النهايـة أيضا إلى لاشىء.

بقى لنا التعرض إلى نزعـة العنـف المرتبطـة بـالتطرف فـى المفـاهيم، وهى المساحة المشتركة بين العوالم الثلاثة.. لكننا لا نعنـى هنـا العنـف المـرتبط بالجسد بل العنف المؤثر الأكثر قسوة وهـو العنـف العـاطفى والعقلـى والفكـرى معا الذى يقهر الروح ويغتال حريتها واسـتقلالها، هـذا العنـف الـذى يريـد نفـى الآخرين ليحيا هو فقط لا غيـر، وهـو مـا لا يتـأتى إلا بفـرض آليـات القمـع الفكرى على الجميـع بالسياسـة والحيلـة والصـراخ والسـحر واسـتخدام سـلاح الجسد وحيلة الحب وما شابه.

شبه مونودراما

كان من الطبيعى أن تتوارى قلـيلا شخصـيات الأم والأب والشـيخ الطيّـب العامل فى تجارة العطارة داخل دائرة التفاعل الدرامية، لكـن هـذا التـوارى جـاء بحسبة الكم فقط وليس الكيف.. فالأب الحائر بـين عائلتـه والوحيـد القـادر علـى حماية ابنته ومواجهة ابنه، هو نفسه الذى تلقى هزيمـة منكـرة فيمـا قبـل مـازال يعيش أصداءها التعسة مع جنيهات معاشه القليلة. وإذا كـان هـذا الأب قـد صُـدم كجيل فى ماضيه ومجتمعـه أى حاضـره بنكسـته وابنـه أى مسـتقبله بضـبابيته، فربما كان رد فعله صادقا بديهيا فى تشجيع ناديـة علـى الاسـتمرار فـى طريقهـا خاصة أن تصرفاتها لا تحمل ما يدين. وبرغم أن الأم أنثـى مقهـورة تمامـا مثـل ابنتها ترتدى غطاء الرأس حتى فى البيـت، فـإن المفارقـة العجيبـة أنهـا تنضـم لابنهـا ضـد ابنتهـا تأكيـدا لهيمنـة المجتمـع الـذكورى ذى المفـاهيم الخاطئـة المتوارثة الذى تعانى هى نفسها منه! من هذا المنطلق حـرص سـعد عرفـه علـى حبس مشاهد الأب والأم فـى أمـاكن مغلقـة ضـيقة كئيبـة بطيئـة الإيقـاع، ثـم الوصول منها إلى مرحلة حجبهما تمامـا مـن الأحـداث علمـا بأنهمـا حاضـران غائبان طوال الوقت، بوصفهما جزءا من كـل واسـتمرارا للشـجرة التـى أثمـرت

حيرة أحمد ونادية وتشاركهما فيها. منــذ الوهلــة الأولــى يتســمر مونتــاج حســين عفيفى داخل مشاهد الشيخ الطيب، ثم يتزايد الإيقــاع تــدريجيا فــى ظــل حــرص كاميرات عبد العزيز فهمى على التعامل معه بهدوء وجلال مــن خــلال عــدد مــن الزوايا وأحجام اللقطات المختلفة فــى نفــس الوقــت. وعنــدما تتــداخل موســيقى فؤاد الظاهرى الشعبية والكورال المصــاحب ذو النغمــات الشــجية الهادئــة التــى تذكرنا بموسيقى فيلم "قنــديل أم هاشــم"، تتأكــد تمامــا الدلالــة الأســطورية التــى تصاحب هذا المتصوف المعتنــق الحــب الإلهــى عــن صــدق وإيمــان. كمــا أن ملابسه البيضاء وذقنه الطويلــة الســحرية وصــوته المهيــب ونبراتــه الواثقــة، لا يمنعونه عن العمل والسعى وراء رزقه الدينى والــدنيوى. فقــد حــاول أكثــر مــن مرة وبجدية نصح أحمد لكنه لم يفهم ولم يســتوعب، بعــدما اكتفــى أحمــد بظــاهر الأمور وسارع بحلاقة ذقنه كــأول خطــوة فــى طريــق الحــب وتطهيــر الــنفس السمحة..؟؟! وذلك على النقيض من شقيقته ناديــة التــى انفتحــت طاقــة روحانيــة فكرية صغيرة داخلها بتأثير صدى كلمــات الشــيخ الطيــب القليلــة المــؤثرة. وإذا توقفنا عند التركيبة الدرامية لشخصية نادية مرة أخــرى ســنجد أنهــا تختلــف عــن أطراف الصراع الثلاثة فى نظرتها الجمعية للمجتمــع ككــل. بعيــدا عــن منظــور الفرسان الثلاثة ضيق الأفق الذى يتعامــل مــع الــدنيا بوصــفها ســيارة خاصــة لا تتسع إلا لراكب واحد فقــط لا غيــر، لــم تكــن ناديــة تعتــرض علــى التوجــه الصوفى للشيخ الطيب، لكنها أيضا تدرك جيدا أنــه لا يلمــس أرض الواقــع بيديــه وأنه يتعامل مع الدنيا بالمنظور الميتافيزيقى التجريــدى البحــت. فــإذا كــان ذلــك يُشعر الشيخ الطيّب بالرضا والخلاص فله مطلق الحرية، لكنــه فــى الوقــت نفســه لا يستطيع استيعاب صراعات الآخرين الداخلية.. تتجلــى أوضــح المشــاهد دلالــة على سماحة نادية المختلطــة بــالوعى والقــوة الكامنــة فــى لحظــات مواجهاتهــا المبتورة مع شقيقها أحمد فى غرفته المنعزلة فــوق ســطح منــزل والديــه.. فبعــد قرارها قطع علاقتها بسمير تمامــا وفقــدانها أمــلا آخــر، تــذهب بالطعــام إلــى شقيقها بناء على عتاب والدتها وموافقة والــدها. فــى هــذه اللحظــة نجــد الكــادر يوظف نادية قاعدة ضــلعى مثلــث ينبعــث مــن وراءه خلفيــة ســاطعة الضــوء،

ليبرز مدنى الجامع خلفها علــى اليمــين بينمــا تنســاب القضــبان الحديديــة مــن الشباك المجاور على يسارها. ومن قلــب حصــار ناديــة بــين المفهــوم الحقيقــى للدين السمح الذى تلمسه بفطرتها ونقيضه المتطرف الــذى تتعــذب بــه علــى يــد شقيقها، تتبادل نادية التى تمر بلحظة انكســار وفــرار إيجــابى فــى نفــس الوقــت نظرات بليغة الدلالة مع شقيقها أحمد، ومــن وراءه خلفيتــه المنغلقــة بحــائط أصــم باهت اللون لا يختلف عنه كثيرا.. وإذا بــه يكســر حالــة الصــمت معلنــا ســيادته للموقف، فيتركها ويتجه إلى الــداخل دون كلمــة واحــدة متيقنــا مــن أداء شــقيقته واجباتها مهمــا حــدث ولــو مرغمــة طبقــا لموروثــات المجتمــع البطريركــى الذكورى المسيطرة. وبقدر الــذكاء الــذى تتمتــع بــه ناديــة الممتــزج بالتلقائيــة والفطرة، تستطيع هى ببساطة قراءة تقاليــد المجتمــع المتكبــرة فــى عينيــه التــى تعلن عن نفسها فى صمت بليغ، فتعلق نادية قائلة بسخرية كوميدية سوداء..

"نادية: ناس تضرب بالاقلام وتشتم، وناس تنضرب وتخدم ؟؟!!!"

يحمل هذا التصنيف بين البشر قدرا كبيرا مــن الاســتيعاب والحكــم الثاقــب الممتلىء بغضب مكبوت مــن مفارقــات المجتمــع القمعــى العجيــب، وهــو مــا يذكرنا بنفس لغــة السيناريســت والمخــرج رأفــت الميهــى فــى فيلمــه "تفاحــة" ١٩٩٦حينما وضع على لسان صــديقة البطلــة (انتصــار) تعليقــا شــديد الســخرية بلغة الكوميديا السوداء المغــرم بهــا بعــد عقــد الاتفــاق بــين البطلتــين لتبــادل زوجيهما، عندما قالت لرئيستها صاحبة الســلطة بمنطــق الحكمــة الشــعبية النقديــة التلقائية..

" الصديقة : ناس ليها قهوتك . . وناس ليها جوز حضرتك . . ؟؟!!! "

نتوقف الآن أمام المدلولات الرمزية التـــى يمثلهـــا الأبطـــال الثلاثـــة.. فهـــم يجسدون فى حقيقـــتهم الصـــراعات الداخليـــة الـــدائرة داخـــل ناديـــة وانشـــطارها وتمزقها بين هنا وهناك، وكأن الفيلم قد استخدم تقنيـــة مســـرح العصـــور الوســـطى فى تجسيد الرغبات والمشاعر والأحاسيس والغوايـــة بـــدلا مـــن تجريـــدها. ويبـــدو لنا فى هذه الحالة أن نادية فى حقيقة الأمـــر لـــم تكـــن تتحـــاور وتتصـــادم إلا مـــع نفسها، تقاوم المغالاة باحثـــة عـــن الخـــلاص والتقـــاء نيـــران كافـــة الصـــراعات المشـــتعلة فيمـــا يشـــبه المونودرامـــا الســـينمائية المقنّعـــة.. مـــن هـــذا المنطلـــق السيكولوجى تداعت مشاهد الفـــلاش بـــاك مـــن وجهـــة نظـــر الجميـــع، ليتعـــاون المونتاج مع الموسيقى مع جدليات الصورة فى صنع شـــبكة مـــن التقاطعـــات بـــين الماضى والحاضـــر، وأحيانـــا الماضـــى القريـــب وربمـــا البعيـــد المتماســـين مـــع الحاضر. وهو المنهج البصرى الدرامى الزمنـــى المكـــانى المتـــداخل الـــذى يعتمـــد عليه سعد عرفه فى الكثير مـــن أفلامـــه، ونقصـــد بهـــا أعمالـــه التـــى تخصـــص تركيبة سيكولوجية ثرية للشخصيات، وهـــو مـــا لا يتـــوفر فـــى فيلميـــه "مرزوقـــة" و"الملائكة لا تسكن الأرض" على سبيل المثال. ربمـــا كـــان وجـــود ناديـــة داخـــل مشهد تذكرها لعلاقتها مع سمير وهى تشاهد نفســـها وتعلـــق إيمائيـــا علـــى وجهـــة نظرها وأسفها على هذا العالم المغلوط، يحمل دلالة مجســـدة لتلـــك المســـاحة التـــى تفصل بين نادية وذاتها. هذه المساحة الفاصلة هـــى التـــى تســـمح لهـــا بقـــدر مـــن المكاشفة والصراحة مع نفسها بعيدا عن الأوهام، وهـــى نفـــس المنطقـــة المتلاشـــية تماما داخل الأبطال الثلاثة المتقوقعين المنغرســـين داخـــل أنفســـهم، ولا يهمهـــم إلا أن يكون وجودهم مشروطا بموت الآخـــرين. كمـــا جـــاءت مشـــاهد الفـــلاش بـــاك للمواجهة الوحيدة التى حدثت بين أحمد ود. فؤاد علـــى مـــدى أكثـــر مـــن مرحلـــة ومن وجهـــات نظـــر بصـــرية فكريـــة مختلفـــة ذات مســـتويات متعـــددة.. فبينمـــا يستدعى أحمد جزءا من المشهد كذكرى لهزيمتـــه الداخليـــة المنكـــرة وتشـــككه فـــى كلماته، كان وجه د. فؤاد الغـــارق فـــى الإضـــاءة الغامضـــة وتضـــادات الألـــوان

الحاسمة المتطرفة هى الأخرى وهالات دخان السيجارة المحيطة مثل دخان المصانع رمز العلم يبتسم أحيانا بسخرية من أحمد ومعتقداته البلهاء. لكن عندما سقطت غشاوة انبهار د. فؤاد بعلم الغرب المزيف الذى قتل انفعالاته ليصل إلى طموحه العلمى اللانهائى، عاد ليتذكر مقاطع أخرى من نفس المشهد مع إظهار ملامح الخوف التى اكتسى بها وجهه إثناء إنصاته لاتهام أحمد لهم بالكفر والإلحاد. وهى الانفعالات والمخاوف التى لم تعلن عن نفسها فى مشهد الفلاش باك السابق من وجهة نظر أحمد، لأن أحمد نفسه المنشغل بنفسه فى هذه اللحظة لم يستقبل إشاراتها المرسلة رغم وضوحها.. ففى هذه اللحظة بالذات تذكر د. فؤاد فى مشهد فلاش باك داخل الفلاش باك مشهد مقتل شابة جميلة مفعمة الأنوثة فى قرية فؤاد الصغير دون تدخل من أحد، فيما يشبه اعتراض رسمى مصدوم لم يستطع تقبل حدث الموت بهذه البشاعة غير المبررة متولدا من هذه المعتقدات السقيمة دون أدنى مساحة للتسامح الدينى أو الفكر المتعقل، خاصة أن فعل القتل تم وسط أجمل مشاهد الطبيعة والريف المصرى ليلوث خضاره الطاهر بالدماء الحمراء المتوحشة.. فإذا بالمصدوم فؤاد الصغير ثم الكبير يقرر الفرار من هذا العالم المخيف الضائع الذى يسفه قيمة الإنسان وحياته بهذا الشكل المتدنى، وكأنه يسجل رفضه التام لمشهد أو لعقلية متحجرة متطرفة كتلك التى تجسدت فى فيلم "دعاء الكروان" على سبيل المثال.

مثلما قدم الفيلم عدة تنويعات على مظاهر العنف قدم أيضا عدة تنويعات على مظاهر الحب كما أشرنا عند تحليلنا أطراف الصراع، وما يهمنا هنا هو الإشارة إلى لغة سعد عرفه السينمائية التى تعلى دائما من قيمة تيمة الحب وقدرتها على تعديل مسار الصراعات الداخلية للطريق الصحيح. لكن مفهوم الحب الذى طرحه رأفت الميهى فى هذا الفيلم كان مختلفا إلى حد كبير عن بقية أعمال عرفه، بالتالى لم يستطع من خلاله الوصول إلى لحظة التصالح المثالية التى نجح الحب فى تحقيقها دائما فى بقية أعمال سعد عرفه. فقد كان السيناريست منشغلا بصراع آخر متمركز حول كيفية الالتقاء بين

العلم والدين والفن والتصوف ولو بدرجات مختلفة ليتكاملوا سويا، وهو ما طرحه رأفت الميهى للمناقشة فى عدة تنويعات من خلال أعماله باختلاف العصور والسياق التاريخى، مثلما شاهدنا فى أفلامه "للحب قصة أخيرة" و"عيون لا تنام"و"ميت فل" وغيرهم..

وإذا كان هذا الفيلم "غرباء" ينتمى إلى مرحلة المردود الفنى والفكرى التى أعقبت نكسة ١٩٦٧، فيمكننا استخلاص تماسا ما لتيمة الضياع والصراعات مع اختلافها مع فيلم "أبناء الصمت" ١٩٧٤ لمحمد راضى مع الفارق.. لكن أهمية فيلم "غرباء" لم تنبع من جرأته الفكرية فقط، بل من قيمته التى أبرزتها رؤية العمل الاستشرافية لأبعاد صورة المستقبل برؤية واعية ناضجة. وهى نفس الرؤية التى استشرفها سعد عرفه أيضا بقدر أو بآخر بوصفه مشاركا فى تأليف القصة، واستكمله لاحقا فى فيلمه "الملائكة لا تسكن الأرض" بعيدا عن مدى توفيقه فى ذلك..

يؤخذ على فيلم "غرباء" تجريد الشخصيات أكثر من اللازم قليلا، بحيث أصبحت الفكرة هى البطلة الحقيقية وانتزع من الشخصيات مفهوم الحيوية والإنسانية وبدت أحيانا لا تكتسى لحما ودما، مما يذكرنا بالإشكالية الأزلية لشخصيات المسرح الذهنى لتوفيق الحكيم مع الفارق..

صراع فاوست

بعد تقديمنا هذه القراءة التحليلية المختصرة لفيلم "غرباء"، يمكننا العثور على بعض خطوط الاستلهام الحر التى استقاها الفيلم من صراع "فاوست"فى جزئى مسرحية المؤلف والشاعر الألمانى يوهان فولفجانج جوته. بدلا من الاستفاضة فى شروحات ليس محلها هنا سنستعين بتبسيط يبدو مخلا بمقتطفات منتقاه من تفسيرات د. عز الدين إسماعيل فى كتابه القيّم "قضايا الإنسان فى الأدب المصرى المعاصر – دراسة مقارنة"الصادر عن دار الفكر العربى ١٩٨٠. فقد طرح من خلاله تحليلا دقيقا لصراع فاوست العصور

الوسطى، واختلافه عن مفهوم المؤلف المسرحى البريطانى كريستوفر مارلو فى مسرحيته "د. فاوستس"وعن استلهام جوته، علما بأن البحث عن مفاتيح هذا الاستلهام الحر يستحق وحده دراسة مستفيضة متأنية.

يقول المؤلف إن أسطورة فاوست كانت ترمى فى العصور الوسطى لتقديم مثل تهذيبى مروع، أو تحذير للمسيحيين جميعا لتجنب أحابيل العلم والمتعة والطموح. وقد بعثت هذه الأشياء بالدكتور فاوست إلى سعير جهنم حيث وُجد جسده منطرحا على وجهه ولا يمكن إدارته لكى يستلقى على ظهره. أما فاوست مارلو فلم تدفعه الرغبة فى الحصول على متعة جسدية فقط كما هو شأن فاوست فى الأسطورة، ولم يدفعه بريق المعرفة كما هو شأن فاوست عند جوته، وإنما تركزت رغبته فى القوة، القوة التى لا تُحد، وكل ما فى العالم من شهوة الجسد وشهوة العيون وزهو الحياة. بينما يمثل فاوست جوته البطل الرومانتيكى الذى يجمع بين المعرفة العصرية وحب المغامرة والانطلاق. إنه شخصية متناقضة فى طبيعتها، فالتجربة الجديدة تستحق السعى وراءها مهما كلفت صاحبها. وقد تكون هذه التجربة أغرب تجربة يقدم عليها الإنسان وهى تجربة الموت.. وقد نظر إليها على أنها وسيلة للهروب من الظروف القاسية، وبدء حياة جديدة تتمثل فيها ظروف مختلفة وغير معروفة كلية. كأن إنسانا فى منتصف العمر قد ضاق بمهنته فى الحياة، فأراد أن يعتزلها إلى غيرها. حل كهذا خطير، فهو يعبر عن عدم الرضا البالغ عن الأشياء كما هى، ولكنه كذلك يعبر عن أمل عظيم.

نعود إلى تحليلنا لفيلم "غرباء"إذ أننا بهذا المفهوم شديد التبسيط لا نستطيع العثور على فاوست جوته فى شخصية بعينها فى فيلم "غرباء"، لكننا سنجد أن الصراع الداخلى بين كافة الأطراف والتوجهات الفكرية موزعا مبعثرا بين كافة الشخصيات الدرامية خاصة شخصية نادية يوسف. مع الأخذ فى الاعتبار اختلاف القضايا والعصور والمجتمعات والنظرة إلى الأديان، ولهذا سنجد أن استلهام فيلم "غرباء" لصراع فاوست جوته سيتضح بشكل

أقرب من خـــلال مســـرحية "شـــهرزاد" ١٩٣٤ لتوفيــق الحكــيم، مـــع مراعـــاة أن الحكيم قد راعى هذه الاختلافات جيدا، فتجنب التســاؤل عــن المســلّمات العقائديـــة بما يتناسب مع النزعة الدينية المنغرسة روحيــا فـــى نفـــوس مجتمعاتنـــا. أى أننـــا نلاحظ أن الحكيم الذى مزج فى مسرحيته بـــين اســـتلهام فاوســـت جوتـــه وتـــراث "ألف ليلة وليلة"، عزل فاوست عـــن رومانســـيته مثـــل شخصـــية د. فـــؤاد وركـــز على الفصل والصراع بين العقل والقلـــب، طارحـــا الأيديولجيـــة الأوروبيـــة التـــى تضع الإنسان وحده وتطوره العلمى فى مركـــز الوجـــود متخلصـــا مـــن عواطفـــه وغرائزه محل الجدل، فصـــاغ بنائـــه الـــدرامى ليمثـــل شـــهريار العقـــل الخـــالص ووزيره قمر القلب الخـــالص والعبـــد الأســـود الغريـــزة الخالصـــة. وبينمـــا تمثـــل شهرزاد بطلة المسرحية نقطة التماس الهادئة المتحققة بـــين العـــوالم الثلاثـــة، نجـــد أن نادية هى المردود الأنثـــوى لـــنفس الشخصـــية فقـــط مـــع اســـتمرار حيرتهـــا، لتحمل هى الأخرى ملمحا مـــن الصـــراع الـــداخلى لفاوســـت جوتـــه أو شـــهريار المسرحية لتحقيق فلسفة توفيق الحكيم التعادلية التـــى لا مجـــال لتتبعهـــا هنـــا. لكـــن المؤلف المسرحى لم يتطرق بشكل مباشر لقضية المغـــالاة فـــى الـــدين مثـــل فـــيلم "غرباء"تبعا لهمومه الفكرية وأسلوبه الفنى، وهو مـــا يميـــز دلالـــة شخصـــية أحمـــد شقيق نادية فى العمل السينمائى.

وإذا وضعنا مقطعين فقط من الحوار فـــى مســـرحية "شـــهرزاد" أمـــام فـــيلم "غرباء"، فربما نستطيع اســـتخلاص مجـــرد لمحـــة مـــن الخيـــوط الرابطـــة بـــين الصراع الدرامى فى العملين، مع فارق الفكـــر والوســـيط الفنـــى وأهـــداف الفلســـفة المطروحة ونتيجة الصراع الدرامى..

نبدأ بالعمـــل المســـرحى بوصـــفه الأقـــدم زمنيـــا عنـــدما أعلـــن شـــهريار لشهرزاد عن مأساة صراعه الداخلى ويقول فيما يشبه المناجاة النفسية..

" شــهريار : شــبعت مــن الأجســاد . . شــبعت مــن الأجســاد . . أريــد أن أعرف "

أما فى فيلمنا هنا فنجــد د. فــؤاد المتخليــاً عــن عواطفــه وغرائــزه مثــل شهريار، يبوح لنادية بمفهوم صراعه المرير مع نفســه والعــالم مــن حولــه بعــد رجوعه مهزوما من أوروبــا واكتشــافه أن التقــدم الغربــى زيــف ووهــم كبيــر فيقول..

" د. فؤاد عبيد : كذب إننا فى عصر العقل ، إحنا فى عصر كذب العقل .
أول ما دخلت المصحة الدكاترة قالولى إنت عايز إيه بالظبط؟
قولتلهم عايز اعرف . . عايز اعرف . . عايز اعرف . . "

سينما سعد عرفه

نستطيع الآن استخلاص بعضا من سمات ســينما ســعد عرفــه بعــد تقــديم هذه القراءة التحليلية المختصرة لفيلم "غربــاء"، مــن خــلال مقارنتــه مــع أفلامــه الأخرى المختارة مع اختلاف نجاحه فــى توظيفهــا وإبرازهــا مــن عمــل لآخــر. تتلخص هذه الملامح العامة فى تركيز المخرج على عــدد قليــل مــن الشخصــيات ذات تركيبة ســيكولوجية يهــتم بتحليلهــا، ينتظمهــا داخــل دائــرة مــن الصــراع الدرامى ما بين الأفكــار والأهــداف والطموحــات والأيــديولوجيات. يعتمــد فــى تجسيدها على قوة الحوار ولغة بصرية ترتكــز علــى المونتــاج المتنقــل والتــداخل والتقاطع غير المرتب منطقيا بين الماضــى والحاضــر، كــى يثمــر فــى النهايــة بنية فكرية لها هدفها تتولد فى مكانهــا وتوقيتهــا. كمــا أنــه يمتلــك وجهــة نظــر خاصة فى التعامل مع الزمن والمكان، ويميــل كثيــرا إلــى توظيــف بيئــة البحــر

والشاطىء والأمواج والفنار والرسم ومواقــع الآتيلييــه والتماثيــل، وهــو مــا لــم يتوفر بقدر كبير كما قدمنا فى فيلم "غرباء". وبخلاف بعــض الأفــلام التــى تحمــل صراعات شخصية منغلقة نرى المخــرج يهــتم كثيــرا بــالمتغيرات التــى تطــرأ على المجتمع المصرى بكل مــا يتضــمنه المجتمــع مــن متناقضــات وصــراعات تصادمية. وبما أن المرأة تحتــل مــن اهتمــام ســعد عرفــه الكثيــر، فكــان مــن الطبيعى أن يصب قوته الدرامية فى دفع مســار الصــراع الــدرامى علــى أركــان رومانس، أو قصة الحب الممتزجة عنــده بــالحس الجنســى العــالى إيمانــا بقيمــة عاطفة الحب وتجلياته وممارساته. وكثيــرا مــا أقــدم ســعد عرفــه علــى كتابــة سيناريوهات أفلامه بنفسه أو المشاركة فيهــا، لكنهــا تشــترك فــى نقــاط ضــعف واضحة من ناحية صياغة التنفيذ والتفصيلات وليس مــن ناحيــة الفكــرة فــى حــد ذاتها. كما أنه استفاد كثيرا من كونه قصاصــا أدبيــا فــى الأصــل، ممــا انعكــس كثيرا على طبيعة الحوار لأفلامه التــى تتســم بالكثافــة والتوظيــف المتكامــل مــع دلالات الصورة والاستخدامات البلاغية أحيانا.

اعترافات المخرج

نتوقف هنا أمام مقال مكتوب بقلم المخرج ســعد عرفــه فــى بــاب بعنــوان "اعترافات مخرج" نشر بمجلة "فن"فى الثــامن عشــر مــن شــهر فبرايــر ١٩٩١، واقتطعنا منه جزءا مصغرا بتصرف محــدود لنتعــرف علــى فكــره مــن وجهــة نظره الشخصية..

يقول سعد عرفه إنه وقع فى مرحلة صراع داخلــى بــين تقــديم أفــلام فنيــة تتماشى مع رؤيته الفنية لم تحقق النجــاح المتوقــع، وبــين تقــديم أفــلام تجاريــة لإرضاء الآخرين ولو على حســابه هــو فلــم يســتطع. والنتيجــة ظهــور بعــض أفلامه مثل "دنيا البنات" – "رحلة العمر"–"مرزوقــة"–"دمــوع فــى ليلــة الزفــاف" تقع بوضوح فى المنطقة الوسط.. فــلا هــى تتمتــع بالمســتوى الفنــى والفكــرى الذى يتناســب مــع أحلامــه وطموحــه، ولا هــى تســتجيب لمتطلبــات الســينما

التجارية بالمعنى الكامل. فهذه الأفلام فى رأيه لم تحقق النجاح المطلوب، لكنها أيضا لم تصل إلى حد الفشل، بل وقفت فى المنطقة المحايدة السيئة. ويضيف أننا نمتلك كل الإمكانات الفنية لكننا فشلنا بسبب الجمهور، فنحن الذين فشلنا فى تثقيفه سينمائيا وتركناه لا يعرف شيئا عن السينما العالمية أو السينما غير التقليدية، فأصبح الجمهور ونحن فى ناحية والعالم كله فى ناحية أخرى.. ثم عاد المخرج الراحل سعد عرفه ليؤكد أن الجمهور ليس هو السبب الوحيد، لكن هناك أيضا دور العرض والصحافة والنقد المغرض..

شهادة الميهى

فى حوار قصير مكثف سألت سيناريست فيلم "غرباء" الفنان رأفت الميهى عن أربع ملاحظات محددة، فأوضح بعض النقاط الهامة وقال.. "صحيح أن فيلم "غرباء"كان يحمل فى البداية اسم "ضياع"، لكننى لا أذكر على وجه الدقة إذا كنت أنا صاحب هذا الاختيار البديل أم كان ذلك بسبب اعتراض الرقابة على الاسم الأول. بدأت أحداث هذا الفيلم عندما جاءنى المخرج سعد عرفه بفكرة الفيلم، فقمت أنا بوضع الصياغة السينمائية لها بتصوراتى الشخصية. لكن المخرج لم يعجبه هذه المعالجة السينمائية، فقام هو نفسه بكتابة سيناريو بديل وذهب به إلى الفنانة الراحلة سعاد حسنى، لكن البطلة اعترضت على هذا السيناريو الجديد وتمسكت تماما بالسيناريو الأول الذى قمت بكتابته. وكانت النتيجة ظهور نسخة الفيلم الذى تشاهدونه الآن بعدما حسمت سعاد حسنى الخلاف بيننا، لكن عندما شاهدت الفيلم على الشاشة أدركت أننى أخطأت بالفعل.. فلو كان سعد عرفه قدم السيناريو الذى كتبه هو بنفسه، ربما كان سيظهر الفيلم أقل فكريا لكن أفضل فنيا.. من هنا تعلمت ألا يدخل المخرج الاستوديو أبدا للتصوير وهو غير مقتنع بالسيناريو المكتوب، وتعلمت أيضا ألا يوافق أى منتج على تنفيذ فيلم والمخرج غير راض عن السيناريو المكتوب خاصة إذا كان الخلاف فى وجهات النظر مازال حيا بين الطرفين.

نجح فيلم "غرباء" أن يستلفت بعض الأنظار لأنه كان يطرح أفكارا جريئة للمناقشة مستشرفا المستقبل، وأذكر فى هذا الوقت أن جاءنى باحث جزائرى يدرس الدكتوراه عن السينما العربية، وأمضينا أربعة أيام كاملة فى مناقشة تفاصيل هذا العمل الذى أعتقد أنه نال اهتمامه الكبير. وللعلم فهذا الفيلم أعتبره من أفضل أفلامى فكريا لكن الخلاف بينى وبين سعد عرفه كما ذكرت، تسبب فى عدم لمس جوهر القضية الأساسية التى طرحتها فى العمل. من هذا المنطلق لم يظهر مثلا مشهد الفلاش باك للبطلة نادية وهى تشاهد نفسها فى آتيلييه الرسام كما رسمته على سبيل المثال، مما تسبب فى حدوث بعض الارتباك لدى البعض. أما المشهد الذى يتخيل فيه الرسام سمير نفسه ينطلق مع نادية فى سباق وسط الحقول، فهو يتنافى تماما مع المشهد الذى كتبته.. فالمشهد الأصلى كان يتكون من أربع صفحات كلها على اليمين أى معتمدة على الصورة الصامتة الخالصة، ممتلئا بالألوان والخيالات وتفصيلات هذه اللحظة المتخيلة بما يتناسب مع الشخصيتين فى هذه اللحظة من السعادة والسعادة المنتظرة. لكن المخرج سعد عرفه وضع تصوراته هو بديلا لتصوراتى أنا، وصوّر هذا المشهد فى شوط واحد فقط لتسيطر عليه النزعة الجنسية الحسية البارزة التى كان يفضلها بطبيعته. وهذه النزعة ليست عيبا بأى حال، لكن المشكلة كلها أنها لم تكن تتوافق مع فكرى الخاص.

أما فيما يتعلق بالصراعات الدائرة بين شخصيات الفيلم والنزعات الفكرية التى تمثلها، فلم يكن من الممكن حدوث التوافق بينهم. لأن التصادم فى فترة ما بعد نكسة ١٩٦٧ كان كبيرا والمقاومة شديدة، فالإنسان لم يجد الخلاص فى العلم على سبيل المثال، من هنا ستعرف مغزى الاسم الأصلى للفيلم "ضياع". كانت نادية ضائعة بين العلم المتعصب المغالى والدين المتزمت ومفهوم الفن الخاطىء، وكانت هذه طبيعة المرحلة السياسية ومردود الفكر الإنسانى المتخبط فى كل شيء الذى عشناه جميعا لأن التصادم فى هذه المرحلة كان شديدا. أما شخصية الشيخ الطيّب المتصوف فقد قصدت وضعها فى هذا الإطار الأسطورى بالذقن والملابس البيضاء المهيبة، بما يتوافق مع

منهج مدير التصوير عبد العزيز فهمى وليس فى هذا ما يعيب. فهذا الرجل يظهر ليلقى بكلمته وحكمته فى الوقت المناسب بمنطق الحب، متنفسا الصوفية فى كل مكان وفى كل لحظة. لكن هذا الحب الهائم لا يمثل الخلاص للكثيرين ممن أشارت إليهم نادية من بيئة المجتمع المطحونة تماما، ولهذا لم نر الصوفيين أبدا من قيادات العالم حتى الآن..".

وعندما سألت السيناريست رأفت الميهى عن مغزى رد الفعل الحزين أو النادم على وجه الجارة ممثلة الغواية بعد لقائها الجسدى الخاص بأحمد فى غرفته وإيقاعه فى شباك الخطيئة، حيث أصابنى بنوع من عدم الفهم لأنه لا يتناسب مع معطيات الشخصية أجاب.. "لم أهتم فى هذا المشهد بشخصية هذه الفتاة بقدر اهتمامى برد الفعل داخل أحمد".. وبرغم أن هذه الإجابة لم تقنعنى بما يكفى، فإنه يبدو أن هذا السؤال قد جاء فى محله دون قصد بعدما علمت من السيناريست أن هذا المشهد الذى نراه جاء مبتورا مختلا بفعل أكثر من فاعل.. فالنسخة الأصلية للفيلم كانت تقسم هذا اللقاء على ثلاث مراحل.. مرحلة اللقاء على السطح/ مرحلة اللقاء فى غرفة أحمد/ خروج الجارة من الغرفة وتركها أحمد وراءها غارقا فى بكاءه. لكن النسخة التى نشاهدها الآن فى السى دى أو المحطات التليفزيونية أو النت أسقطت تماما مشهد الغرفة بين أحمد والفتاة على أهميته الدرامية، وهو ما يرجع إلى تدخلات الرقابة فى ذلك الوقت الشائك جدا فى تاريخ الأمة المصرية كما نعرف..

فيلموجرافيا المخرج سعد عرفه (١٩٢٣ – ١٩٩٨)

١ – لقاء فى الغروب/ ١٩٦٠
٢ – مع الذكريات/ ١٩٦١
٣ – دنيا البنات/ ١٩٦٢
٤ – حب لا أنساه/ ١٩٦٣
٥ – الاعتراف/ ١٩٦٥
٦ – أجازة صيف/ ١٩٦٧
٧ – ليله واحدة/ ١٩٦٩
٨ –اعترافات امرأه/ ١٩٧١
٩ – بيت من رمال/ ١٩٧٢
١٠ – غرباء/ ١٩٧٣
١١ – رحلة العمر/ ١٩٧٤
١٢ – الحب قبل الخبز أحيانا/ ١٩٧٧
١٣ – دموع فى ليلة الزفاف/ ١٩٨١
١٤ – أنا فى عينيه/ ١٩٨١
١٥ – اعتداء/ ١٩٨٢
١٦ – مرزوقة/ ١٩٨٣
١٧ – لعبة الكبار/ ١٩٨٧
١٨ – حكاية نص مليون دولار/ ١٩٨٨
١٩ – اللص/ ١٩٩٠
٢٠ – الملائكة لا تسكن الأرض/ ١٩٩٥

هذه المعلومات المختصرة والفيلموجرافيا مرجعها "قاموس السينمائيين المصريين"منى البندارى ويعقوب وهبى – سلسلة آفاق السينما – إصدارت الهيئة العامة لقصور الثقافة – الجزء الأول – مارس ١٩٩٧".

إعادة قراءة ثلاثة أفلام مصرية

٢ـ الفيلم المصرى "أجازة صيف"

إخراج سعد عرفه/١٩٦٧

مرة أخرى نلتقى مع أحد أفلام المخرج المصرى سعد عرفه فى الجزء الثانى من هذه الدراسة السينمائية، التى تطرح قراءة جديدة لثلاثة نماذج مختارة من السينما المصرية قدمت فى الفترة ما بين عامى ١٩٦٧ و١٩٧٣، التى شهدت حقبة النكسة المريرة التى أتت أثرها على كافة المستويات داخل مصر والعالم العربى. وهى الركيزة السوسيولوجية التى نبنى عليها هذا التوجه فى فك شفرات الأعمال الثلاثة "غرباء "إنتاج ١٩٧٣ من إخراج سعد عرفه و"أجازة صيف"إنتاج ١٩٦٧ من إخراج سعد عرفه أيضا و"مذكرات الآنسة منال؟"إنتاج ١٩٧١ من إخراج عباس كامل، بهدف التعرف على مستويات التأويل المختلفة للخطاب الفكرى المطروح بشكل مباشر أو بشكل متوار. ولعلنا نذكر الواقعة الشهيرة التى كادت تمنع عرض الفيلم المصرى "شىء من الخوف"، بعدما اعتبر بعض مسئولى الدولة الكبار شخصية عتريس التى تحكم قرية الدهاشنه الصغيرة بكل قهر وظلم وانعدام ضمير ودين ترديدا صريحا ورسما إيضاحيا تفصيليا مقصودا لشخصية الرئيس جمال عبد الناصر.. كان الواقع المصرى يعيش مرحلة حرجة للغاية تتأرجح بين الشكوك واليقين وبوادر إحساس ضياع السلطة على جميع المستويات، مما أدى إلى تولد نزاعات وصراعات وثورات وتمردات بشكل مختلف تماما، ومن ثم كان لابد أن يبحث الفنانون عن وسيلة ما يعبرون فيها عن آرائهم فيما يحدث، يحلمون من خلالها بتثبيت هوية المواطن المصرى الذى يتناسب مع هذه المرحلة وحمايته من زعزعة العاصفة القادمة. وماذا يملك الفنانون إلا فنهم ليعلنوا من خلاله عن وجهة نظرهم فى كل ما يجرى حولهم، ويفتشوا عن أحلامهم التى تبخرت مع الريح والتى عاشوا من أجلها هم وعائلاتهم

وأجدادهم سنوات طويلة، من أجل مقاومة الظلــم والاحــتلال الــذى يبتلــع خيــرات البلاد ويغتال حريتها. لكن الخطر هذه المــرة أصــبح قادمــا مــن الــداخل بعــدما اختلت موازين القوى الاجتماعية والسياســية والاقتصــادية، وأصــبحت مؤشــرات الحياة السوية تنحدر إلى أسفل من سيىء إلى أسوأ..

يشترك معنا المخرج سعد عرفه فى إخراجــه لفــيلم "غربــاء" إنتــاج ١٩٧٣ ولفيلمنا الحالى "أجازةصيف"إنتاج عام ١٩٦٧، كمــا شــارك فــى كتابــة الســيناريو هنا أيضا مع الفنان محمد أبو يوسف، على حين تــولى أبــو يوســف مهمــة كتابــة الحوار وحده تماما طبقا لبيانات الفيلم التــى اســتقيناها مــن تتــرات الفــيلم ذاتــه، ولهذا خصصنا قائمة الفيلموجرافيا الأخيرة فى هــذا القســم مــن الدراســة لأفــلام محمد أبو يوسف. كما نتوقف أمام الفنانة مــارى كــوينى كعنصــر مشــترك بــين قسمى هذه الدراسة، بوصفها منتجة هذا الفــيلم مثلمــا أقــدمت بعــد ســنوات علــى إنتاج فيلم "مذكرات الآنسة منال؟"، وهو ما يبعث إلينا بإشــارات تنبيــه للتــأنى فــى استقبال هذين العملين قدر المستطاع. فهذه النوعيــة القليلــة مــن الفنــانين لا تقــدم على أى عمل إلا إذا كانت تريد أن تقول شيئا يهمها ويهمنــا، لأنهــا ليســت علــى استعداد أبدا بالتضحية باسمها الكبيــر الــذى صــنعته وبنتــه علــى أكتافهــا عبــر سنوات طويلة،إن ثقة الجمهور وإيمانه بها وبرسالتها هــو الميــراث الوحيــد الــذى سيخلد أسماء هؤلاء الفنانين ووجودهم عبر الزمن وسيقهر الفناء إلى الأبد.

نلاحظ أيضا أن فيلم "أجــازة صيف"يضــم نخبــة مــن الفنــانين المتميــزين قلما تجتمع فى عمل واحد، على رأسهم الفنان المثقــف الكبيــر زكــى رســتم الــذى لا يجود الزمان بمثله إلا عندما يكون كريما أكثر مــن الــلازم، وهــو فــى الواقــع أمر نادر الحدوث.. لهذا سنتوقف كثيرا عند تحليــل التركيبــة الدراميــة لشخصــية فريد أفندى التى يجسدها الفنان زكى رســتم، لأن هــذا الممثــل كــان مــن الــذكاء والوعى والخبرة أن يفــتح أبعــاد الخطــاب الفكــرى بأدائــه التعبيــرى المنطــوق والصامت فــى حــالات الأفعــال وردود الأفعــال بمــا يضــاف إلــى مجهــودات الحوار، وبما يفوق إمكانات وإبداع السيناريو والإخراج فى عــدد غيــر قليــل مــن المشاهد..

الفيلم المصرى "أجازة صيف"

جهة الإنتاج: شركة القاهرة للإنتاج السينمائى - من خطة عام ١٩٦٥ - ١٩٦٦

تاريخ العرض: ١٩٦٧

التوزيع لجميع أنحاء العالم: شركة القاهرة للتوزيع السينمائى

قصة: سعد عرفه

سيناريو: محمد أبو يوسف - سعد عرفه

حوار: محمد أبو يوسف

بطولة: فريد شوقى (المهندس/ اللص شريف شرف) -زكى رستم (فريد) - ناهد سمير (سكينه زوجة فريد) - نيللى (سميرة ابنة فريد) - سهير فخرى (هالة ابنة فريد) -حسن يوسف (حسين) -عدلى كاسب (صفوت) - أبو بكر عزت (مصطفى) - جمالات زايد (جمالات الزوجة الأولى لمصطفى) - نجوى فؤاد (سلوى الزوجة الثانية لمصطفى) - لطفى عبد الحميد (أمين) - ضيف الشرف محمود المليجى (الجار الفاسد)

مهندس الديكور: ماهر عبد النور

مدير التصوير: ضياء المهدى

مونتاج: سعيد الشيخ

موسيقى: على إسماعيل

أغنية "من كُتر الشوق":

أشعار: حسين السيد

ألحان: على إسماعيل

غناء: الثلاثى المرح

موسيقى الرقصة: أحمد فؤاد حسن

إنتاج: مارى كوينى

إخراج: سعد عرفه

بداية الإجازة

قدمنا من قبل قراءة تحليليـة مكثفـة لأسـلوب ومـنهج المخـرج المصـرى سعد عرفه الذى يحتل مكانـة تخصـه فـى مـوروث السـينما المصـرية، وذلـك بفضل البناء المعمارى البصرى المركـب فـى تصـميم وتنفيـذ مشـاهده، خاصـة أنه فى معظم الأحوال يكون صاحب القصة أو شـريكا فـى السـيناريو كمـا هـو الحال فى فيلمنا هنا، بالإضافة إلى تصديه لمهمـة الإنتـاج أحيانـا ممـا يتـيح لـه فرض رؤيته بحرية على العمل ككل من الألـف إلـى اليـاء. عنـد تحليلنـا لفـيلم "غرباء"ذكرنا أن من أهم مميزات سينما سعد عرفه أنه يقـيم بنـاء هندسـيا دراميـا متعدد الطبقات والـدلالات فـى السـيناريو، يعمـل علـى تـداخل الـزمن بشـكل مستمر بين اللحظة الآنية والماضية مثلمـا ظهـر فـى معظـم أفلامـه، وهـو مـا يتطور فيما بعد إلى علامات بصرية تشكيلية لونيـة سـمعية دالـة فاعلـة، تخلـق الكثير من الخطوط المشتركة والفاصـلة بـين الأحـداث ودائـرة العلاقـات داخـل منظومة الصراع الدرامى المطروحة. كما أنه يميـل إلـى خلـق لوحـات بصـرية بارزة تفتح آفاقا أبعد للتأويل والتفسـير بـين الكتلـة والفـراغ، محملـة بجماليـات مدروسة وعلامـات ديناميـة وأحيانـا رمزيـة وإيحـاءات متعـددة، مـن خـلال توظيف شحنات الإضاءة وقطع الديكور كأحد أهـم عناصـر البطولـة الحيـة فـى العمل السينمائى. وطبقا لمشاركة سعد عرفه أغلـب الأحـوال فـى كتابـة القصـة أو السيناريو وأحيانا الحوار أيضا، نجـد أفلامـه تتميـز بـالجرأة الفكريـة وذكـاء اختيـار الكلمـات ودقـة الألفـاظ والتـروى بـين لحظـات الحـوار كـديالوج أو كمونولوج، وبين لحظات الصمت التى تلعـب مـع الصـورة كونشـرتو سـينمائيا بصريا تؤكد وجود مخرج يقف خلف العمـل يحمـل رؤيـة يريـد أن يعبـر عنهـا بطريقته. هذا من حيث المبدأ والعنـاوين العريضـة، أمـا علـى مسـتوى التنفيـذ الفعلى والتفاصيل الدقيقة فلم تصادف كل أعمـال سـعد عرفـه القـدر نفسـه مـن النجاح المتوقع. وإذا حاولنا التفتـيش عـن هـذه الركـائز الأساسـية فـى سـينما المخرج سعد عرفه داخل فـيلم "أجـازة صـيف"الذى نتوقـف أمامـه فـى القسـم

الثانى من هذه الدراسة، فسنلاحظ على مستوى القـراءة الأولـى أنهـا تختفـى إلـى حد كبير، ليقدم لنا المخـرج عمـلا تقليديايبـدو بسـيطا حسـب طبيعتـه الدراميـة المطروحة مقارنة بفيلم "غرباء" على سبيل المثـال مـن حيـث الصـياغة والتعبيـر والتنفيذ، يسير على شريط القطار الممنطـق فـى التعامـل مـع الـزمن والمكـان وقلما يلتفت إلى توظيـف قطـع الـديكور البسـيطة أو المنـاظر الطبيعيـة التـى يمتلىء بها الفيلم على السطح الظاهر، مـع اسـتثناء عنصـر الحـوار فـى بعـض الأحيان الذى يتعامل مع القضية المطروحة بجـرأة مشـروطة محكمـة تحـت قيـد النظام الحاكم، ولا ننسى أن هذا الفيلم ظهر إلـى الوجـود فـى عـام ١٩٦٧.. إذن عدم استقبال الفيلم بالقـدر الكـافى الـذى يسـتحقه لا يـأتى مـن جهـة النقـاد أو المتفرجين بصفة عامة فقط، إنما ينبع أيضـا مـن هـذه البسـاطة الظاهريـة التـى قدم بها الفيلم نفسه من أول أوراق السـيناريو حتـى ظهـور النـاتج الأخيـر علـى شاشة السينما، لكنها البساطة التى زادت عـن حـدها أحيانـا رغـم ذكـاء الفكـرة المطروحة والمعالجة الدرامية ولغة الكوميديا السـوداء التـى تخـيم علـى أجـواء الفيلم ككل وتضـرب فـى جـذوره بعمـق. يطـرح الفـيلم رؤيـة فكريـة تنتقـد الماديةالرأسمالية المتحكمة أكثر من اللازم، لكنهـالا تتبنـى نموذجـا إيجابيـا يقـدم رؤية متجددة مالكة لأمرها من داخلـه ولا تقتـرح نظامـا بـديلا، تبـدى غضـبها من نموذج صاحب السلطة السياسـية والاقتصـادية والاجتماعيـة المهـيمن علـى الأقوات ومن نموذج المواطن السلبى المستسـلم لهـذا الظلـم، لكنهـا فـى الوقـت نفسه لا تدين فكرة سيطرة رأس المال كاملا ولا تتملمـل مـن التبـاين الاقتصـادى بين البشر ولا تصدّر نزعة الحقد إلى المتلقـى طالمـا هنـاك بارقـة أمـل إذا مـا أحسن استغلال الجوانب المضيئة فى هـذا النظـام،وإذا مـا تـم الانتصـار علـى الديكتاتورية الغاشمة والتغلب على العزلة السـادية بـين صـاحب السـلطة المسـتبد والشعب المقهور فـى حالـة تعـاون أفـراده سـويا وإبـداء مقـاومتهم الجمعيـة الصامدة يدا واحدة.إن الفيلم يهاجم مسـاوىء الرأسـمالية ولـيس نظـام الرأسـمالية فى حد ذاته، بينما لا يطرح النظام الاشتراكى بديلا بشكل صريح.

تبدأ البساطة المتناهية من أول تتر البداية للفيلم، الـذى لـم يقـدم لنـا غيـر موسيقى خفيفة مرحة للمؤلف على إسماعيل المختفـى تمامـا طـوال العمـل علـى

غير عادته. كل ما هنالك أن الجمل الموسيقية التى لا تحمل جديدا ولا نغمة متميزة يسهل تذكرها، عبّرت بقدر ضئيل وبإحساس شحيح عن جو الإجازة لتبشرنا بملامح فيلم كوميدى، لكن دون إبداع مختلف فى الصورة من ناحية التصميم والهدف. وظللنا من البداية إلى النهاية نقلب صور الأبطال مع الأسماء بشكل استاتيكى، وكأن المؤلف الموسيقى على إسماعيل يكتب النوتة كأداء واجب روتينى مثل موظف الحكومة الذى يوقع فى الدفتر مرغما بلا أى مزاج.. وقد أدت هذه المقدمة المنطقية إلى نتيجة منطقية بالتبعية، وهى اختيار مجموعة المشاهد الافتتاحية للفيلم لتكوين نظرة عامة لمدينة القاهرة المزدحمة فى الصباح بمنظور عاد، ثم مشهد قصيرمُستهلك لمعركة الموظف أمين (لطفى عبد الحميد) السمين جدا للهبوط من الأتوبيس المختنق بركابه، ثم دخول أمين إلى مكتبه وهمه الأول تناول إفطاره مع تحضير الردود الجاهزة على رئيسه الموظف فريد (زكى رستم)، الذى يسأله بمنتهى التحكم والسخرية عن سبب تأخره كالعادة، فيجيبه أمين آليا أنه عن نفسه لم يتأخر لكن الأتوبيس هو الذى تأخر..

من الوهلة الأولى ندرك كم يبدو المدعو فريد بخيلا جدا بشهادة أمين، الذى يواجهه أنه يصل إلى عمله مبكرا دائما لأنه يأتى سيرا على الأقدام، فيغضب فريد أفندى من هذه الحقيقة التى يعرفها الجميع. ومن بعد هذه المناوشة القصيرة التى يبدو أنها معتادة فى كل صباح، نكتشف بشكل عام أننا فى إحدى المصالح الحكومية التى لا نعرفها، ومنها ينفتح كادر مدير التصوير ضياء المهدى على جملة حوار لكل موظف لنتعرف على مصطفى (أبو بكر عزت) وحسين (حسن يوسف) وصفوت (عدلى كاسب)، وإذا بالجميع يتعامل مع هذا الموقف القاتم من تحكم فريد أفندى بضحكات ساخرة سلبية، باستثناء حسين الذى فيما يبدو أنه مواطن يفكر على غير العادة.. يذكرنا هذا المشهد المعتاد بين الموظفين وهذا التوظيف المتكرر للتعريف الخاطف بالشخصيات المتوارث فى العديد من الأفلام المصرية، بالمشهد البليد الذى اعتمدت عليه الكثير من العروض المسرحية وهى تفتتح الأحداث بظهور الخادمة تكلم نفسها أو ترد على التليفون لنتعرف من خلالها على اسم أصحاب البيت ورأيها فيهم

بمنتهى التلخيص وهى تلعب بريشة التنظيف هنا وهناك.. المهم أن مجموعة هذه المشاهد المحفوظة المقولبة أكدت لنا نفس إيحاءات التتر الكوميدية، وقد استكملها المخرج سعد عرفه بشكل آخر من خلال مشهد القهوة الذى تعرفنا فيه على شلة الموظفين الحكوميين بشكل أكثر توظيفا وعمقا وإبداعا هذه المرة، وهو المشهد الذى بدأ فيه المخرج يلقى بأول خيط من خيوط خطابه الفكرى مصدرا الجبهة الاقتصادية فى الواجهة، لكن الحقيقة أن الجبهة السياسية هى المقصودة وتبث وجودها عبر النكات المتبادلة والقفشات البريئة كما سنرى.

" جرسون القهوة: نجيب حاجة ساقعة؟

فريد: شىء بارد. . أمرنا لله! هات كباية مية ساقعه أوى وكباية تانية فاضية.

مصطفى: وليه التبذير دا كله؟! تطلب طلبين مرة واحدة!!

حسين: يالاّ. . إنشالا ما حد حوِّش

(الجرسون يضع المطلوب وفريد يخرج من جيبه زجاجة خمر صغيرة ويصب قطرات بسيطة فى الكوب الفارغ الذى طلبه بمنتهى الحذر والبخل)

صفوت: الله. . إنت هتطفح لوحدك؟؟ فين المعلوم!

فريد: موجود. . بس السعر المحدد بقى ب ٢٥٠ يا بتاع السوق السودا

مصطفى: تمنها ١٥٠ يا ضلالى!

صفوت: بيسمسر خمسين فى كل إزازة

مصطفى: علشان يوفر تمن الإزازة بتاعته

أمين: ويشرب هو بلوشى

صفوت: راجل نفعى . . أنانى . . مستغل

مصطفى: رأسمالى . . إقطاعى

(يعطيانه الأموال بمنتهى الاستسلام)

مصطفى: إكنز يا خويا اكنز

صفوت: آيوه رُصهم رُص . . حد عارف مين هياخدهم؟؟ "

هنا بدأ الفيلم يعلن عن نواياه فى الدعاية لمساوىء نظام الرأسمالية المتمثلة فى فريد أفندى، وقد حرص الممثل زكى رستم على التعبير عن مدى جحود وتحكم وتسلط هذه الشخصية من ناحية الاستغلال المخيف لزملائه، وهو الذى يتفوق عليهم فى المركز الاقتصادى وفى الكادر الوظيفى أيضا. ثم أضاف إلى ما سبق ملامح نموذج اليهودى المعروف فى السينما المصرية، ببخله الشنيع وانحناءة كتفيه وجحوظ عينيه والخنفان الذى يضرب كل أحباله الصوتية دون سبب واضح.. وبرغم سلبية المواطنين المحرومين من لذة امتلاك رأس مال مماثل ومن شهوة السيطرة باختيارهم التام ولاإرادتهم الأكيدة وضعفهم الواضح، فإن المدعو صفوت أعلن عن أول صيحة تحذير فى وجه نظام فريد من باب المداعبة البائسة اليائسة، وأخبره فى الجملة الأخيرة أن كل ما يكنزه من أموال فوق قلبه سوف يذهب إلى غيره، لكنه لم يحدد الجهة البديلة أو النظام البديل.. لكن فيما يبدو أيضا من هذه الجلسة الصديقة أنه لا يوجد مقاطعة بين فكر وفكر أو بين نظام ونظام، بل يوجد نوع من الانتقاد الهجومى من جهة إلى أخرى داخل بوتقة أبناء النظام الواحد، علما بأن صفوت ومصطفى وأمين ليسوا أفضل حالا من فريد أفندى الذى يكتنز أمواله ويحرم كل الناس منها ويحرم عائلته ويحرم نفسه أيضا. إن السيد مصطفى كما سنعلم فيما بعد متزوج من سيدتين لا لشىء إلا استجابة لشهواته والبحث عن الوريث، لكن ماذا يرث هذا الوليد الذى جاء إلى الحياة بالفعل من أبيه ضعيف الشخصية للغاية أمام كل شىء فى الحياة بصفة عامة، وأيضا

أمام إهمال واستهتار الزوجةالثانية سلوى (نجوى فؤاد)الشابة اللعوب والأم التى لا تستحق أن تكون أماً بصفة خاصة؟!لقد أصبح كل هم مصطفى فى الحياة الهروب من زوجته الأولى الأكبر سنا جمالات (جمالات زايد)، التى وقفت بجانبه فى كل ظروفه السيئة قبل الطيبة. أما المدعو صفوت أفندى الأكبر سنا قليلا من مصطفى فهو الآخر رأسمالى جاحد يبحث عن زينة الحياة الدنيا ويكتنزها لكن بطريقة أخرى أكثر فجاجة ودونية، وهى العيش عالة على ثروة زوجته العجوز الشمطاء وبيع رجولته مقابل الاستمتاع بأموالها. أما السيد أمين فهو لا يعبأ إلا بالتخمة فى الإنجاب والطعام، وكل همه التعلق بأذيال شبح الرأسمالية ولو من بعيد من خلال الاستدانة الدائمة من الغير.

نحن إذن أمام نكسة مدوية على كافة المستويات تضرب كافة الأجيال، فلماذا إذن يسخر الجميع من نكسة فريد أفندى الرأسمالى الإقطاعى إذا كان كل منهم يعانى نكسة رأسمالية سياسية اقتصادية اجتماعية نفسية ذكورية متحققة بالفعل تغتال البنية التحتية لمواطنى هذا البلد فى الصميم؟ لم يفت المخرج سعد عرفه كشف المستور لجميع الشخصيات داخل منازلهم وفى غرف نومهم وبالتحديد أمام الفراش، حتى يمنح المشهد الدلالة الجنسية المتوارية من باب الإيحاء ومن باب محاذير الرقابة أيضا. ثم نصل إلى نقطة هامة فى هذا السياق وهى أن هؤلاء الرأسماليين الفاشلين الصغارحجما لم ينتقدوا الرأسمالى الناجح الكبير من باب إدانة النظام كله بما له وما عليه، فكيف ينتقدون نظاما ينتمون إليه من ناحية الفكر والفعل كل حسب الفرصة المتاحة له، علما بأنهم لا يمتلكون ملكة التنفيذ والإصرار والمثابرة مثل فريد أفندى؟ فالسيد فريد هو المثل الأعلى لمصطفى وصفوت وأمين وأمثالهمرغم كل شىء، يوبخونه من الخارج لكنهم يسلمون أنفسهم له طواعية، يتمنون كل ما يملك من سلبيات وإيجابيات فى قرارة أنفسهم المحبة للمال من كل قلبهم..

الاستثناء الوحيد من مجموعة الموظفين الرأسماليين الفاشلين الصغار المتضررين من الرأسمالى الكبير الناجح هو الشاب حسين (حسن يوسف)، أصغرهم سنا وأحدثهم جيلا الذى يبحث عن نفس الهدف الاقتصادى. البحث

عن المال من حيث المبدأ ليس سُبة بأى حال من الأحوال، والإعجاب بالنظام الرأسمالى واعتناقه ليس جريمة يُعاقب عليها المجتمع السوى، أما الطمع ثم الشره ثم اتباع منطق ميكيافيللى بأن الغاية تبرر الوسيلة ثم بلوغ مرحلة حرمان الآخرين وسلبهم ما يملكون حسب سياسة "أنا ومن بعدى الطوفان"،فهو النظام السلطوى السياسى الاقتصادى الذى يرفضه حسين. إنه لا يعشق الفقر بل يفتش عن المال أيضا لكن بوسيلة أخرى منضبطة لا تحط من كرامته وإنسانيته ولتحقيق مخطط أبعد يسعد به نفسه ومن يحب. يطمح حسين أن يبنى نفسه بنفسه بالعمل والعلم والذكاء والإخلاص لنفسه ولعائلته، يبنى لوطنه الصغير ولوطنه الكبير أيضا، يدعمه فى هذا نفاذ بصيرته وقلبه الكبير العامر بحب الوطن وحب جارته هالة (سهير فخرى) ابنة فريد، وهو ما يعود بنا إلى قيمة الحب السامية التى يُعلى المخرج سعد عرفه من شأنها دائما فى كل أفلامه. من أهم ما يميز حسين عن بقية زملائه أو مواطنى هذا المجتمع الصغير، أنه شاب معتدل التفكير يحاول أن يأخذ من كل اتجاه أو كل نظام أفضل ما فيه دون إضاعة وقته الحيوى وتبديد طاقته المستنيرة وتلويث قلبه الطيب بالحقد والكراهية والفكر الأحادى المتحجر. فهو يمثل الجيل الجديد المهموم بالمنفعة العامة ولا يحيا لنفسه فقط، لكنه أيضا لا يهب حياته للآخرين تماما، وتشاركه فى نفس الميزة والنظرة البعيدة الواعية حبيبته هالة ابنة فريد وشقيقتها سميرة (نيللى) كما سيتضح عند حدوث مواقف حازمة، تحتاج إلى وقفة شعبية جادة وجبهة تحريرية متحدة لا تعرف الأمور الوسط والقرارات البين بين التى ترضى جميع الأطراف.. وقد عبّر حسين عن ذاته وشرح وجهة نظر جيل المستقبل ببساطة وثقافة وهدوء وقلب أبيض مفتوح ومرونة عقلية وسرعة بديهة وقدرة على فهم ما وراء الكلمات،لما يتمتع به من ملكة قراءة الشخصيات واستيعابها واحتوائها من خلال الحوار التالى، وهو يدرك جيدا أن خصمه العنيد هو الرأسمالى المعتنق لمساوىء الرأسمالية المخضرم القوى الشرس السيد فريد، الذى يقف عقبة أمامه فى رحلة رأس البر التى اقترحها حسين لقضاء إجازة الصيف، تماما مثلما يقف عقبة أمامه أيضا فى حبه وزواجه بابنته هالة..

" حسين : نتكلم بقى فى المهم . . قلت إيه فى مشروع راس البر؟

فريد : أنا حسبت الحسبة لقيت كل عيله هتتكلف ٣٥ ألف

شريف(فى الخلفية القريبة يهمس لزميله اللص الآخر) : بيقول كام!!!

زميل شريف : ٣٥ ألف!!

شريف : جنيه؟؟؟

زميل شريف : مين عارف؟!!! يمكن ملاليم

فريد : وحضرتك طبعا هتدفع ٣٥ زيك زينا

حسين : الله؟!! لكن انتو عائلات وانا فردانى

فريد : الشرط كدة

حسين : إنت بتعجزنى؟

فريد : غير كدة يا سيد حسين، بما أن حضرتك عازب مايصحش تسكن وسط العائلات

حسين (لبقية الشلة) : بذمتكو ده كلام!! يعنى انام فين؟؟

فريد : فى لوكانده، فى سطوح، على البحر، فى التراوه. . فى التراوه

حسين : طيب . . أنا موافق

فريد : الشرط التالت يا سيد حسين إنى أنا اللى أشيل الفلوس كلها فى جيبى . . أنا الخزنة وانتم طبعا موافقين

الجميع : موافقين

حسين : وانا برضه موافق

فريد: إيه اللى مخليك موافق كدة على طول؟؟ لازم وراها حاجة

حسين: والله أنا قصدى شريف. . كل اللى انا رسمه فى دماغى اننا نتلم فى حتة واحدة، نعاشر بعض، نقرّب من بعض أكتر. إحنا بقالنا سنين موظفين مع بعض وفى أوضة واحدة، لكن كل واحد لوحده. كل واحد بيقول ياللاّ نفسى، عمر ما حد كان قلبه على التانى! "

هكذا بدأ الخطاب الفكرى لهذا الفيلم يكشف عن نفسه أكثر فأكثر، لكن من خلال كلمات بسيطة وحوار لا يلهث وراء خطب رنانة ولا يهتف "تحيا مصر" أو "أنا أحب بلدى". فالسياق الدرامى كلما جاء تلقائيا ومن قلب الحدث، كلما أثمر نتيجة إيجابية أدت إلى ترسيخ المفهوم المقصود على المدى القصير والبعيد. من خلال هذا الديالوج حدد حسين بيت الداء على المستوى الفردى والجمعى المتكامل.. فقد أدت سلبيات رأسمالية فريد المتوحشة وجشع الصغار ونكسة الجميع وانشغال كل فرد بمشاكله المنغلقة فى شرنقة ضيقة للغاية، إلى حالة من العزلة الكاملة والاغتراب داخل المكتب الواحد أو داخل المجتمع الصغير الواحد أو داخل الوطن الواحد، وهو ما يعنى ببساطة أنه ليس هناك وطن لأنه لا يوجد مواطنون.. وبرغم أن بيت الداء واضح، فإن أحدا من المتضررين لا يعيه ولا يرى ضرورة للعثور على أى دواء أو البحث عن إجراءات تنكيس عاجلة وترميم شامل قبل أن ينهار كل شىء ووقتها لن تنفع محاولة إجازة ولا غيرها.. فقد طغت المشكلات الفردية الصغيرة والنزعات التافهة والأنانية المفرطة والفردية القاتلة على كل شىء، فكيف يتبقى أى وقت داخل بصيرة المواطنين المنغلقة ليتأملوا المشكلات الكبيرة التى يعيشها الوطن، والتى يعيشونها هم أيضا من داخلهم فى بيوتهم لكنهم لا يقوون على المواجهة. من هذا المنطلق وظف السيناريو والإخراج هذه الإجازة القادمة التى سيجتمع فيها كافة المواطنين بعائلاتهم فى مدينة رأس البر بمجتمعها المكانى الصغير، لتكون زمن ومكان ومرآة الاعترافات الإجبارية الخارجية

والداخلية المرتقبة بين الإخوة المواطنين، الذين سيقفون لأول مرة ليس بجانب بعضهم البعض ولا وراء بعضهم البعض، بل فى مواجهة بعضهم البعض.

السرقة الكبرى

كان من السهل أن تمر الإجازة على خير والجميع موافقون أن يكون فريد أفندى هو الخزنة، مع أنه مازال يضع الطربوش على رأسه دونا عن بقية الناس ليمثل عهدا بائدا وإقطاعا زائلا وعقلية متحجرة، وماض لابد أن يتخطاه الجميع كى يتفرغوا للمستقبل. مفتاح الخزنة واحد، وفريد أفندى له جيب واحد، وهذه هى المشكلة.. لم يكن السيد فريد متحكما فقط فى الأقوات وأماكن النوم وأنواع الوجبات وتوقيتاتها وكل شىء، لكنه كان أيضا الحاكم الآمر الناهى فى كل الأزمات إذا وجدت، ومن سوء الحظ أنها تواجدت بالفعل فى هذا الفيلم.بعدما منح الفيلم الشابة الصغيرة سهير الفرصة للتعبير عن عواطفها الصادقة تجاه حسين، وضع لها ترديدا مقابلا يتمثل فى شقيقتها الصغرى سميرة التى تبدو نموذجا للطيبة والإخلاص والمثالية والسذاجة أيضا. لهذا كان من السهل تماما أن تقع فى غرام اللص النصاب شريف (فريد شوقى) الذى حلّق وراء سرب العائلات من القاهرة حتى رأس البر، طمعا فى كل مقتنيات الشعب الفقير الخاضع المستسلم برغبته الكاملة، وبعدها يمنى نفسه بأبسط حقوقه فى الحياة أى بإجازة قصيرة.. كما هى العادة لعب الحب دورا كبيرا فى فيلمنا هنا، كما لعبت الأنثى التى يقدرها المخرج سعد عرفه حق قدرها فى معظم أفلامه دور الريادة القوى الإيجابى القادر على التأثير والتغيير، فهى القائد الحكيم فى توجيه من تحب إلى عالم الحق والخير والجمال. إذا كان سهير وحسين متفقين من البداية على كل شىء لولا معارضة الأب، فقد ساهمت سميرة دون قصد فى انقلاب حياة اللص شريف رأسا على عقب، لكنه انقلاب مؤقت سيؤدى بعد قليل إلى حالة من الانعدال المتكاملة. مصادفة بحتة ورادار نقى لا يخطىء دفعا سميرة لاختيار حالة ميئوس من شفائها ومن ضميرها ووطنيتها، وإذا بها تفتح عينى وقلب اللص شريف على عالم كامل من نوع مختلف تماما من السعادة لم يعرفها أو

يجربها من قبل. سميرة هى امتداد للنمـوذج الأنثـوى المشـع مـن داخلـه الـذى فرض وجوده فى الكثير من أفلام المخـرج سـعد عرفـه، مثـل بطـلات أفلامـه فى"لقاء فى الغروب" – "غربـاء " – "اعترافـات امـرأة" –"اعتـداء"– "مرزوقـة" و"الملائكة لا تسكن الأرض". قبل لقاء سميرة كان شريف يعتقـد أنـه هـو البطـل المنتصر الذى يتسبب فى نكسة لكل مـن حولـه بسـرقتهم ليسـعد علـى حسـاب شقائهم، أما الآن وبعدما أزاح الحب ظـلام قلبـه وعقلـه وبصـيرته اكتشـف فـى لحظة تنوير داخلية أنه هو المهـزوم الحقيقـى وصـاحب النكسـة الأزليـة الثقيلـة المتربعة داخله منذ زمن بعيد وهو لا يدرى..

ثم جاءت اللحظة الحاسمة عنـدما دخـل شـريف وسـط العـائلات بادعـاء الثراء، وباحت له سميرة بكل حسن نية عن المكـان الجهنمـى الـذى يخبـىء فيـه والدها كل أملاك العـائلات المختلفـة المنتسـبين إلـى هـذه المنظومـة، فسـرق شريف كل ممتلكات مواطنى الدولة عدا أموال فريـد أفنـدى التـى كـان يضـعها صـاحبها الحـريص جـدا فـى مكـان آخـر. هنـا بـدأت تجليـات الرأسـمالية الدكتاتورية فى أشد حالاتها قمعا وسلبية تكشف عـن وجههـا القبـيح بـلا خجـل ، عندما رفض فريد أفندى إقـراض أى فـرد الطعـام أو الشـراب بمـا فـى ذلـك الرضيع الصغير ابـن مصـطفى! ومـع القسـوة الطاحنـة التـى وضـعها الفـيلم كطوق حول شخصية فريد ولا فكاك منهـا، فقـد منحـه فرصـة صـغيرة ليـتكلم ويبرر ويشرح ويكشف عن القناع الـداخلى، حتـى يخلصـه مـن ثقـل الصـورة ذات الجانب الأحـادى التـى تصـوره شـريرا كـاملا، وتفقـده بريقـه الـدرامى وتختزل دورة حياته على الشاشة. وسنكتشف من خـلال الحـوار التـالى أن فريـد أفندى فى الماضى كان حاله أسوأ مـن حـال زملائـه الاسـتغلاليين بكثيـر وكلـه بسبب الفقر المدقع، لكنه اتخذ سـبيلا مخالفـا عـن التكسـب مـن وراء السـيدات مثلما فعل صفوت، فراح يقطر على كل شىء وعلى كل فـرد حتـى علـى نفسـه، طمعا فى المال الزائد وانتقاما من الـزمن الغـادر، ورعبـا مـن تكـرار المصـير الأسود الذى لاقاه يوما ما. ألا لعنـة الله علـى الفقـر والجـوع والحاجـة وسـرقة قوت الشعب..

" فريد: سكينة. . مابترديش عليّا ليه؟ إنتى مقاطعانى زيهم، ولاّ عايزانى أصرف فلوسى على شوية مقاطيع زى دول. . ما تردى. . ما تنطقى
سكينة: أقول إيه! يا راجل دا انت وريتنا الويل. . ياما قرّطت علينا، ياما حرمتنا، ورضينا بقسمتنا أنا وولادى عشرين سنة.
فريد: ما هو اللى مايعرفش يقول ما بداله يا ست سكينة. أصلك ماشفتيش الأيام السودا اللى انا شفتها. ماجعتيش زيى. . تلات سنين وانا بدوّر على شغلانه أكل منها، شفت الذل، واشتهيت الدُّقه، مديت إيدى للى يسوى واللى مايسواش، علشان كدا بقيت حريص على الفلوس، عرفت قيمتها. آمنت بإن اللى ماعندوش قرش مايساويش قرش! "

هذا القانون الذى استوعبه فريد جيدا من الدنيا هو نفس القانون الصارخ الذى يطبقه الجميع قولا وفعلا رغم اختلاف الأجيال، فقد كانت ومازالت الحاجة الاقتصادية من أقوى وأعنف الأسباب التى تحدث انقلابا على مستوى المواطن الفرد وعلى مستوى المجتمع الشامل. كما حرص الفيلم على تقديم دفعات متنوعة من التبريرات المتوارية لشخصية فريد أفندى، الذى يحمل على أكتافه مع سميرة مركز الخطاب الفكرى لهذا الفيلم، من خلال بثه بعضا من روح الكوميديا فى شخصيته وظروفه وألفاظه وتصرفاته وعلاقاته بنفسه وبعائلته وبالآخرين، حتى لا تقع الشخصية فى فخ الكراهية المتكاملة من جانب المتلقى، وساعتها لن ينفع معها شفاعة أو تسامح أو غفران أو إعمال العقل فى كل ما يفعله فريد أفندى، وهذه النقطة الأخيرة مسألة حيوية ومطلوب توافرها تماما.. وكان الفنان القدير زكى رستم من الذكاء فى إدراك هذا الخيط الرفيع المتوارى واللعب عليه جيدا، حتى فى موقف رفضه زواج هالة بحسين لا يستطيع المتلقى رفض شخصيته رفضا كاملا أو رفض النظام

الذى يمثله بنسبة مطلقة. فهذا الرجل ليس ضد الآخرين وليس موضع شبهة أو خيانة، لكنه لا يؤمن إلا بمبادئه هو فقط دون قصد الأذى، إلا فى إطار من يسمح له بذلك من باب الاستسلام والخضوع الكامل وسلبية المواطن الضعيف الراضى بالقضاء والقدر.. وقد ساهم السيناريست محمد أبو يوسف فى طرح هذه التوليفة الكوميدية الموظفة بخبرة وحِس عال. وإذا استعرضنا الفيلموجرافيا الخاصة به التى نقدمها كاملة فى نهاية هذه الدراسة، سنلاحظ أن أبو يوسف يحقق نجاحات ملموسة فى لغة السينما الكوميدية ويترك بصمة يستحقها، بينما تمر الكثير من أعماله التى لا علاقة لها بالكوميديا مرور الكرام وكأنها لم تكن. هذا يعنى أن منطقة تميز هذا الفنان تتمركز فى كيفية صنع كوميديا الموقف وكوميديا الشخصية والكوميديا السوداء أحيانا، مع إشاعة المفارقات ذات المستويات المختلفة الناجمة عن تعارض الشخصيات وسوء التفاهم طوال الوقت، وهو ما ساهم بقدر كبير فى صمود فيلم "أجازة صيف" فى وجه الزمن حتى الآن.. لكن العمق الفكرى كان مختبئا وراء البساطة أكثر من اللازم، وهو ما يتحمل مسئوليته سعد عرفه بالدرجة الأولى بوصفه مؤلف القصة وشريكا فى السيناريو والمخرج أيضا ومن بعده محمد أبو يوسف.

مع كل الصعاب هناك ثلاث مراحل يطرحها الفيلم كوسيلة لاسترداد المواطن حقه الذى تخلى عنه بإرادته.. أولا الوعى الذهنى بدكتاتورية الحاكم بعيدا عن كل العواطف والأعذار الواهية التى يختلقها له المواطنون تجنبا للصدام معه ومواجهته، ثانيا التكاتف والتكتل فى وجه الظلم مهما كانت النتائج والأسباب، والوقوف ولو مرة واحدة كالبنيان المرصوص دون الحاجة إلى جبناء أو خونة للمقاومة الشعبية مهما كانت سلمية. ثالثا القيام بخطوة عملية جريئة بدافع الحب ولم الشمل مثلما اتفق الجميع على زواج هالة وحسين سرا، دون علم الدكتاتور الحاكم ودون علم سلوى زوجة مصطفى الثانية نموذج المواطن الدسيسة الخائن، والمنشغلة مع نفسها وعالمها بملاحقة جار المصيف العابث الثرى الخبير (محمود المليجى). لم تفلح هذه المراحل الثلاثة المتوالية فى تكوين كتيبة شعبية لمواجهة ظلم الأب فقط، بل أسهمت أيضا فى

خلق بارقة أمل وإيمان وطاقة نورانية داخل مواطن منتكس كـان فـى حاجـة إلـى هذه الدفعة، وإلى إحساس ونس العائلة ليعرف معنـى الحـب والانتمـاء والصـحبة والمشاركة والأمان، ليعرف معنى الوطن الحقيقى بـلا غربـة كـل الأيـام ولـيس فى الإجازات فقط أو تحت ضغط الموقف ثم يتبخر كـل شـىء فـى الهـواء بعـد انقشاع الأزمة. هذا المواطن البـائس كـان اللـص شـريف الـذى لا يفـرق فـى حقيقة الأمر كثيرا عـن بقيـة مـواطنى هـذه المنظومـة الاجتماعيـة المصـغرة، وإنعبّر كل منهم بطريقته عن رفضه للواقع المعاش والنظـام المهـيمن السـائد. لـم يكن مصدر هذه الطاقة النورانية إلا الشابة الصغيرة سـميرة التـى تعاملـت بـذكاء ونضج مع رغبات صـفوت تجاههـا، وسـاهمت دون أن تقصـد بفضـل فطرتهـا البريئة النقية فى خلق شريف من داخله فى نسخة جديـدة تمامـا انـدهش لهـا هـو نفسه. تُعتبر سميرة الصـغيرة نموذجـا ترديـديا أكثـر إيجابيـة لوالـدتها الطيبـة الصبورة جدا أكثـر مـن الـلازم أحيانـا، لكنهـا تكـاد تكـون القـرين الأنثـوى لشخصية حسين الذى يحمل داخل قلبـه همـوم مجتمعـه ولا يعـيش لنفسـه فقـط. فعندما عرفت سميرة أن شريف هـو اللـص الحقيقـى لقـوت الشـعب ورأسـماله، أدركت أنها أخطأت وكادت بالفعـل أن تكـره براءتهـا وشـريعتها وتتمـرد علـى ثوبها ناصع البياض، لولا توبة اللص شريف التـى جـاءت فـى الوقـت المناسـب متوافقة مع إعلانه حبه الكبير الصادق لسميرة. فى هذه اللحظـة لـم تقـف سـميرة عند الحدود الضيقة لمجد شخصى محدود الأفق أيـا كـان، فهـذه الصـغيرة تـدرك جيدا أن السعادة مشاركة والوطن مشاركة وكل لحظـات الحيـاة مشـاركة، وكـان عندها من الإرادة الفولاذية التى تحسد عليهـا لتصـبر علـى الجـوع الـذى كـاد يقتلها أكثر من طاقتها، حتى تشترى الطعام لكـل المـواطنين الشـرفاء علـى نفقـة شريف من أموال الشعب المسـروقة حتـى يأكـل الجميـع سـويا. إذن لـم تكـن مصادفة أن يختار السيناريو والمخرج سميرة لتكون مكتشـف مخبـأ سـلوى التـى هربت من زوجها ومن مأزق الجوع الكافر إلى هذا الجـار الثـرى الفاسـد، وهـو ما جعل سميرة فـى النهايـة تمتلـك كـل مفـاتيح الأسـرار وتكـون مـن أكبـر المسـاهمين فـى إحـداث كـل أنـواع الانقلابـات وتغيـر العصـور والأنظمـة والأيديولوجيات على كافة المستويات، وهو ما يعود بنا مـرة أخـرى إلـى نمـوذج

الأنثى القوى المُعلِّم الحكيم الذى يعد من أبـــرز ســـمات ســـينما المخـــرج المصـــرى الراحل سعد عرفه..

" سميرة: حسين اتجوز هالة

شريف: حلو . . جواز بحق وحقيقى؟

سميرة: طبعا

شريف: على سنة الله ورسوله؟؟

سميرة: أمال شفهى! أما عملنا حتة فرح

شريف: وكمان فرح؟

سميرة: فرح محندق كدة إنمـا كـان دمـه خفيـف أوى. تتصـور ماكـانش معانـا غير اتنين جنيه ونص

شريف: وعملتوا بيهم فرح!!

سميرة: هى الفلوس اللى بتعمل الفرح؟

شريف: آمال إيه!

سمـيرة: الحـب. . الحـب هـو اللـى بيعمـل الفـرح. اشـترينا طرحـه بجنيـه ودفعنا جنيه للمأذون

شريف: ياه. . دا انتو أغنيا أوى!!

سميرة: صرفنا كل الفلوس اللى معانا علشان خاطر هالة وحسين.

شريف: يا ألطاف الله. . فيه ناس كدا!!!!!!!!"

نعود مرة أخرى إلى تاريخ إنتاج هـذا الفـيلم عـام ١٩٦٧ ونضـع العمـل فى سياقه السوسيولوجى، لندرك أن "أجازة صيف" بـرغم مـا يـدعى مـن بسـاطة

ومرح واختياره حدث الإجازة المرحة من الدنيا والواقـع المعـاش بكـل مـا فيـه كإطار زمنى مكانى سيكولوجى، فإنه يحمل فـى مكنونـه خطابـا فكريـا لا ينفـى الرأسمالية نفيا مطلقا ولا يدعمها أيضا دعما مطلقا. يشـير ويحـذر مـن الأخطـار التى تواجه المجتمع الذى يشـعر فيـه مواطنـه بـالاغتراب والوحشـة أيـا كـان النظام السياسى السائد. ولا يحمل هذا الفيلم الخطاب الـدعائى المباشـر، بقـدر مـا يحمل الخطاب الموضوعى الهادىء، الذى يؤيـد نظـام الكـل فـى واحـد لصـالح الوطن أولا وأخيرا دون أن يسلب رأس المال المادى والعينـى مـن صـاحبه. فمـا فائـدة اللافتـات المعلقـة بالشـعارات والعنـاوين، والمـواطن يستشـعر نكسـته الشخصية الإنسانية الوجودية فى غياب الحب والأمـان والفكـر والإيجابيـة، لكـن كيف يعيش المواطن فى حب جاره ونفسه ووطنه وهو يموت من الجوع؟!!

فيلموجرافيا السيناريست محمد أبو يوسف

١- من أجل امرأة/ ١٩٥٩ (السيناريو والحوار وإخراج كمال الشيخ)
٢- هدى/ ١٩٥٩ (السيناريو والحوار بالاشتراك مع حامد عبد العزيز وإخراج رمسيس نجيب)
٣- نساء وذئاب/ ١٩٦٠ (السيناريو عن قصة وحوار أمين يوسف غراب وإخراج حسام الدين مصطفى)
٤- إشاعة حب/ ١٩٦٠ (السيناريو بالاشتراك مع على الزرقانى وحوار محمد أبو يوسف وإخراج فطين عبد الوهاب)
٥- وعاد الحب/ ١٩٦٠ (السيناريو وحوار أمين يوسف غراب وإخراج فطين عبد الوهاب)
٦- البنات والصيف - القصة الأولى/ ١٩٦٠ (السيناريو والإعداد السينمائى عن قصة إحسان عبد القدوس وإخراج عز الدين ذو الفقار)
٧- العملاق/ ١٩٦٠ (السيناريو والحوار بالاشتراك مع عبد الحى أديب عن قصة محمد أبو يوسف وإخراج محمود ذو الفقار)
٨- الحب كده/ ١٩٦١ (السيناريو والحوار عن قصة بديع خيرى وإخراج محمود ذو الفقار)
٩- المراهق الكبير/ ١٩٦١ (السيناريو بالاشتراك مع محمود ذو الفقار وحوار محمد أبو يوسف وإخراج محمود ذو الفقار)
١٠- عودى يا أمى/ ١٩٦١ (السيناريو والحوار عن قصة عثمان على سعد وبهاء الدين شرف وإعداد سينمائى أحمد عباس صالح وإخراج عبد الرحمن شريف)
١١- ألمظ وعبده الحامولى/ ١٩٦٢ (السيناريو بالاشتراك مع حلمى رفله ونيازى مصطفى وصالح جودت عن قصة عبد الحميد جوده السحار وحوار صالح جودت وإخراج حلمى رفله)

١٢- مذكرات تلميذة/ ١٩٦٢ (السيناريو والحوار بالاشتراك مع عدلى المولد وفاروق سعيد وأحمد ضياء الدين عن قصة عدلى المولد وإخراج أحمد ضياء الدين)

١٣- آه من حواء/ ١٩٦٢ (السيناريو والحوار وإخراج فطين عبد الوهاب)

١٤- المعجزة/ ١٩٦٢ (السيناريو والحوار بالاشتراك مع محمد مصطفى سامى عن قصة وإخراج حسن الإمام)

١٥- النشال/ ١٩٦٣ (السيناريو عن قصة وحوار أحمد الملا وإخراج محمود فريد)

١٦- ثمن الحب/ ١٩٦٣ (السيناريو والحوار عن قصة وإخراج محمود ذو الفقار)

١٧- العزاب الثلاثة/ ١٩٦٤ (السيناريو والحوار وإخراج محمود فريد)

١٨- للرجال فقط/ ١٩٦٤ (السيناريو والحوار وإخراج محمود ذو الفقار)

١٩- العقلاء الثلاثة/ ١٩٦٥ (السيناريو والحوار وإخراج محمود فريد)

٢٠- أغلى من حياتى/ ١٩٦٥ (السيناريو بالاشتراك مع فتحى زكى وحوار محمد أبو يوسف وإخراج محمود ذو الفقار)

٢١- طريد الفردوس/ ١٩٦٥ (شارك فى كتابة السيناريو والحوار مع توفيق الحكيم ومحمد مصطفى سامى عن قصة توفيق الحكيم وسيناريو على الزرقانى وحوار بكر الشرقاوى وإخراج فطين عبد الوهاب)

٢٢- عدو المرأة/ ١٩٦٦ (السيناريو والحوار عن قصة محمد التابعى وإخراج محمود ذو الفقار)

٢٣- الخروج من الجنة/ ١٩٦٦ (السيناريو والحوار عن قصة توفيق الحكيم وإخراج محمود ذو الفقار)

٢٤- أجازة صيف/ ١٩٦٧(السيناريو والحوار بالاشتراك مع سعد عرفه وقصة وإخراج سعد عرفه)

٢٥- نورا/ ١٩٦٧ (السيناريو والحوار عن قصة محمد التابعى وإخراج محمود ذو الفقار)

٢٦- جزيرة العشاق/ ١٩٦٨ (السيناريو والحوار بالاشتراك مع حسن رضا عن قصة محمد صبح وحوار محمد أبو يوسف وإخراج حسن رضا)
٢٧- حكاية ثلاث بنات/ ١٩٦٨ (السيناريو والحوار عن قصة السيد بدير وإخراج محمود ذو الفقار)
٢٨- روعة الحب/ ١٩٦٨ (السيناريو والحوار عن قصة هالة الحفناوى وإخراج محمود ذو الفقار)
٢٩- ثلاث نساء - جزءان - هناء وشمس/ ١٩٦٩ (السيناريو والحوار عن قصة إحسان عبد القدوس - هناء: إخراج محمود ذو الفقار - شمس: إخراج هنرى بركات)
٣٠- فتاة الاستعراض/ ١٩٦٩ (القصة والسيناريو والحوار وإخراج محمود ذو الفقار)
٣١- أنا وزوجتى والسكرتيرة/ ١٩٧٠ (القصة والسيناريو والحوار وإخراج محمود ذو الفقار)
٣٢- ابنتى العزيزة/ ١٩٧١ (السيناريو والحوار وإخراج حلمى رفله)
٣٣- ليلة حب أخيرة/ ١٩٧٢ (السيناريو والحوار وإخراج حلمى رفله)
٣٤- شباب يحترق/ ١٩٧٢ (السيناريو والحوار وإخراج محمود فريد)
٣٥- غرام تلميذة/ ١٩٧٣ (القصة والسيناريو والحوار وإخراج حلمى حليم)
٣٦- الأبطال/ ١٩٧٤ (القصة والسيناريو والحوار وإخراج حسام الدين مصطفى)
٣٧- غابة من السيقان/ ١٩٧٤ (السيناريو والحوار بالاشتراك مع حسام الدين مصطفى عن قصة إحسان عبد القدوس وإخراج حسام الدين مصطفى)
٣٨- إمبراطورية المعلم/ ١٩٧٤ (السيناريو والحوار عن قصة ماهر إبراهيم وإخراج زكى صالح)
٣٩- جفت الدموع/ ١٩٧٥ (السيناريو والحوار بالاشتراك مع فيصل ندا وصالح مرسى عن قصة يوسف السباعى وإخراج حلمى رفله)
٤٠- حب على شاطىء ميامى/ ١٩٧٦ (السيناريو عن قصة وحوار فيصل ندا وإخراج حلمى رفله)

٤١- فتاة تبحث عن الحب/ ١٩٧٧ (السيناريو والحوار وإخراج نادر جلال)
٤٢- حرامى الحب/ ١٩٧٧ (القصة والسيناريو والحوار وإخراج عبد المنعم شكرى)
٤٣- أولاد الحلال/ ١٩٧٨ (القصة والسيناريو والحوار وإخراج حسن الصيفى)
٤٤- يمهل ولا يهمل/ ١٩٧٩ (السيناريو والحوار وإخراج حسن حافظ)
٤٥- عشاق تحت العشرين/ ١٩٧٩ (السيناريو والحوار بالاشتراك مع هنرى بركات عن قصة سمير نوار وإخراج هنرى بركات)
٤٦- عمل إيه الحب فى بابا/ ١٩٨٠ (القصة والسيناريو والحوار وإخراج ناصر حسين)
٤٧- كله تمام/ ١٩٨٤ (القصة والسيناريو والحوار بالاشتراك مع أحمد ثروت وإخراج أحمد ثروت)
٤٨- الليلة الموعودة/ ١٩٨٤ (السيناريو والحوار بالاشتراك مع شريف المنياوى عن قصة محمد عبد الحليم عبد الله وإخراج يحيى العلمى)
٤٩- القط أصله أسد/ ١٩٨٥ (السيناريو والحوار عن قصة إحسان عبد القدوس وإخراج حسن إبراهيم)

هذه المعلومات المختصرة والفيلموجرافيا مرجعها "قاموس السينمائيين المصريين" - منى البندارى ويعقوب وهبى - سلسلة آفاق السينما - إصدارت الهيئة العامة لقصور الثقافة - الجزء الأول - مارس ١٩٩٧.

إعادة قراءة لثلاثة أفلام مصرية

٣ ـ الفيلم المصرى "مذكرات الآنسة منال؟"

إخراج عباس كامل/١٩٧١

نختتم هذه الدراسة السينمائية المقسمة إلى ثلاثة أقسام بالفيلم المصرى الاجتماعى "مذكرات الآنسة منال ؟"، كواحد من بين الأفلام التى لم تأخذ حقها فى التحليل من المنظور السوسيولوجى المحيط بالعصر الذى قُدمت فيه، وهو ما يتداخل بشكل أساسى مع استقبال هذا الفيلم بكل ما يحمله من علامات ودلالات وإيحاءات ومتواريات غير مباشرة تلمح ولا تصرح بالكثير من الأمور. وإذا كان عدم استقبالها بالعمق المطلوب يرجع كما ذكرنا سابقا إلى عدم نجاحها النجاح الكافى على المستوى الجماهيرى أو النقدى أو الاثنين معا فى توقيت عرضها، أو إلى استقبالها بسرعة وعدم الدقة والتركيز على مظهرها وليس مخبرها، أو طبقا لمقتضيات المناخ السياسى والفكرى والثقافى المهيمن على المجتمع فى ذلك الوقت، فكل هذا يدفعنا إلى فك شفرات هذا العمل المختار فى إطار العصر الذى ظهر فيه الفيلم، مع الأخذ فى الاعتبار أن الكثير من القضايا مازالت تمس واقعنا المعاصر بطرق متعددة، وهذا هو سبب إقدامنا على هذه الدراسة من البداية.

يشترك الفيلم الثالث "مذكرات الآنسة منال؟" إنتاج عام ١٩٧١ ومن إخراج عباس كامل مع فيلمى "غرباء" إنتاج ١٩٧٣ من إخراج سعد عرفه و"أجازة صيف" إنتاج ١٩٦٧ من إخراج سعد عرفه أيضا، فى انتمائهم جميعا إلى فترة شائكة شديدة الحساسية والتقلب والتوتر فى المجتمع المصرى خاصة والعربى عامة تمتد ما بين عامى ١٩٦٧ و١٩٧٣، التى حملت أنقاض نكسة عام١٩٦٧ وما بعدها من تحولات جذرية أصابت المجتمع المصرى والمجتمعات العربية كاملا فى مقتل. فقد انهدم الحلم الكبير أو على الأقل تعرض إلى زلزال مدمر من الداخل وليس من الخارج. وإذا كان فيلم "غرباء"

يناقش قضايا فكرية دينية بدت تجريدية فلسفية أكثر من اللازم أحيانا، وإذا كان فيلم "أجازة صيف" يناقش قضية حاكم المجتمع الصغير وكيفية التعامل مع مقاليد الحكم من موقع السلطة ومن منظور المواطن الفرد ومن وجهة نظرجماهير الشعب المجتمعة، فإن فيلم "مذكرات الآنسة منال؟"يطرح حال المجتمع المصرى فى ذلك الوقت على مائدة النقد والتشريح بشكل ليس قويا جدا بما يكفى ولا يخلو من هنات ومناطق ضعف فجاء فى مرتبة فوق المتوسطة، لكنه فى الوقت نفسه يحاول أن يقول شيئا ذا قيمة ويشارك برؤية فاعلة فى أحداث مجتمعه، وإن اعتمد فى تحقيق خطابه الفكرى القريب والبعيد على أسلوب السهل الممتنع الذى يريد أن يقول الكثير والكثير فى وقت قليل، ليضرب جرس الإنذار وينير اللمبة الحمراء على أكثر من جبهة..

بينما يحلق فيلم "غرباء"مع أطياف القضايا الفكرية المرتبطة بالواقع المصرى من خلال معالجة سينمائية اختارها أصحابها، يقترب الفيلمان الآخران من طبيعة المتلقى المصرى ويهبطان على أرض البساطة ويستخدمان لغة الكوميديا المحببة لدى المتلقى المصرى على صعوبتها. المشكلة إذن لا تكمن فى المعالجة السينمائية الاجتماعية الكوميدية التى يقدمها "أجازة صيف" و"مذكرات الآنسة منال؟"، وإنما فى كيفية استقبال هذه الأعمال طبقا للعصر الذى قدمت فيه. وإذا افترضنا فرضية بعيدة أن هناك من يود تفسير وتأويل هذه الأعمال بعدما ينفض عنها كل ملابسات عصرها، فهذا يعنى أنه لا علاقة بين تفسير وتحليل كل أعمال شكسبير المسرحية على سبيل المثال بقضاياها وبناءها وصراعاتها وتكنيكها، وبين مقومات العصر الإليزابيثى ومعطيات وأيديولوجية عصر النهضة وكل ما سبقه من موروثات وصراعات مهيمنة فى العصور الوسطى، وبهذا نكون قد فقدنا قيمة العمل الفنى تماما وضاعت رسالته ومتعته إلى الأبد.

ولنتذكر جيدا أن الفيلم الثانى والثالث يشتركان أن منتجهما المنفذ هى الفنانة الكبيرة الراحلة مارى كوينى، التى لم تقدم على إنتاج أى عمل هكذا

هباء وشيدت لنفسها تاريخا كبيرا منذ بدايتها حتى توقفــت عــن العمــل، وهــو مــا يؤكد لنا قيمة هذين الفيلمــين. ونلاحــظ هنــا اختلافــا غريبــا بــين تتــرات فــيلم "مذكرات الآنسة منال؟"وبين اســمه فــى المقــالات المختلفــة وحتــى اســمه علــى علبة شريط الفيديو أو غلاف اسطوانة الســى دى ربمــا مــن بــاب عــدم الدقــة.. على الشاشة نجد أن اسم الفيلم ينتهى بعلامــة اســتفهام واضــحة صــريحة، بينمــا تختفى هذه العلامة من اسم الفيلم فى أى مكان مكتــوب آخــر دون ســبب واضــح، وسنرى نحن مدلول هــذه العلامــة الاســتفهامية المتســائلة بعــد اســتعراض هــذا الجزء الأخير من الدراسة للجوانب التى تهمنا من هذا العمل.

الفيلم المصرى "مذكرات الآنسة منال؟"

جهة الإنتاج: شركة القاهرة للإنتاج السينمائى

تاريخ العرض: ١٩٧١

التوزيع: المؤسسة المصرية العامة للسينما

قصة: عباس كامل

سيناريو وحوار: عباس كامل

تمثيل: نيللى (الآنسة منال أيمن) – أحمد مظهر (أيمن والد منال) – عبد المنعم إبراهيم (العريس الأول الأثرى صلاح الدين) – حسن مصطفى (أستاذ علم النفس د. عنان) – ليلى نظمى (ليلى صديقة منال) – بدر الدين جمجوم (فتحى شقيق ليلى) – سهام فتحى (سهام صديقة منال) – توفيق الدقن (العريس الثانى المعلم مرسى الأنفوشى) – ميمى جمال (نادية جارة أيمن وحبيبته) – عادل إمام (العريس الثالث المخرج السينمائى عوف) – إبراهيم سعفان (الجار المنحرف) – صلاح قابيل (الزوج والمؤلف المجهول د. زاهر) – فؤاد راتب (الجرسون اليونانى)

مهندس الديكور: عبد الله رجب

مدير التصوير: عبد المنعم بهنسى

مونتاج: سعيد الشيخ

موسيقى: أندريا رايدر

ماكياج: رشدى إبراهيم

منتج منفذ: مارى كوينى

مساعد مخرج أول: نادر جلال

إخراج : عباس كامل

مقدمة

أتاحت لنا عدة مشاهد بسيطة من الفيلم المصرى "مذكرات الآنسة منال؟" التعرف على الدور الحقيقى الذى لعبته الفنانة المنتجة الكبيرة مارى كوينى فى صناعة السينما المصرية على مدى سنوات طويلة، كأحد العناصر الهامة النشطة الفاعلة المفكرة، التى نشأت ونضجت فى صحبة نادرة كانت تضم الفنانة الراحلة مارى كوينى وزوجها المخرج الراحل أحمد جلال ومن قبلهما الفنانة الكبيرة آسيا، علما بأن التليفزيون المصرى لا يعرض لمارى كوينى كممثلة معظم أعمالها تقريبا باستثناء الفيلم المصرى الشهير "الزوجة السابعة" بالاشتراك مع بطله محمد فوزى. وربما لا تتمتع بعض هذه الأفلام بالمستوى الفنى البراق، خاصة أن مارى كوينى لم تكن ممثلة محترفة بمعنى الكلمة تماما مثل خالتها الفنانة آسيا، لكن يهمنا هنا عرض وتحليل الفيلم المصرى "مذكرات الآنسة منال؟" لكونه شاهدا على مراحل تطور صناعة السينما المصرية من وجهة نظره، وذلك منذ بداياتها إلى الآن كسجل للأرشيف العام وتاريخ أفراد وشعب وأمة بأكملها.

إذا ألقينا نظرة سريعة على أعمال المخرج عباس كامل التى أفردنا لها قائمة فيلموجرافيا تفصيلية كاملة فى نهاية هذه الدراسة، سنجد أنه مخرج الأعمال الشعبية الكوميدية البسيطة، التى تعتمد كثيرا على الطبقة المكافحة العاملة وتتبنى وجهة نظرها وعقائدها وعقليتها، وتتكلم بصوتها عن طريق الحوارات الكلامية أو عن طريق الأغنيات النابعة من روح المواطن المصرى الحقيقى، وهو ما دعا أفلام عباس كامل للتميز بالروح المصرية الخالصة غض النظر عن مدى قوتها ودرجة النجاح التى تحققها. ولأن قائمة أفلام المخرج عباس كامل طويلة ولا نريد أن نخرج عن القضية الأساسية لهذه الدراسة، فقد اخترنا فقط فيلمه "العقل والمال"إنتاج عام ١٩٦٥ الذى تولى فيه مهمة كتابة السيناريو والحوار بالإضافة إلى الإخراج، لنجده أقرب ما يكون لفيلم "مذكرات الآنسة منال؟"من ناحية الإطار العام والبناء الذى يعتمد على

قصة داخل قصة وشطحات فانتازيا تعمل وتتطور بمبدأ التحرر من قيود الكلاسيكية التقليدية، فننتقل معه إلى عالم داخل عالم آخر مع استمرارية الاعتماد على شخصية أو شخصيتين للعب دور الخيط الواصل المشترك بين زمنى الحاضر والماضى أو الزمن الحقيقى والزمن المتخيل، مع فتح بوابة صغيرة بأطياف من منهج كسر الإيهام البريختى لتعليق الشخصيات من الخارج أو الداخل على الحدث بمنطق محايد خوفا من الاندماج الكامل والتعاطف المتحيز، وذلك بهدف الوقوف على نقاط هامة من الخطاب الفكرى وإنارتها وإبداء روح المساعدة فى توصيلها إلى المتلقى. لكن الفكر والنوايا شىء، والتنفيذ على أرض الواقع أو على شاشة السينما شىء مختلف.. بدون الدخول فى تفاصيل لا علاقة لنا بها هنا، لم ينجح فيلم "العقل والمال" فى الوصول إلى أول درجات المكانة المتوسطة، ثم جاء فيلمنا "مذكرات الآنسة منال؟"واستطاع التغلب على بعض أخطاء الفيلم السابق بقدر أو بآخر وارتفع عنه، لكنه فى نفس الوقت مازال يواجه واحدة من أصعب المشكلات المستمرة فى العملين، وهى عدم العثور على حلول درامية أو بصرية للانتقال من قصة إلى أخرى بمنطق تبريرى يجمع بين العقل والخيال، فبدا الدخول إلى هذه القصة أو الخروج منها تائها بلا ضابط ولا رابط ولا مفتاح ولا دلالات بعينها زمنية أو مكانية أو إبداعية، مما أوحى لنا أحيانا أننا نشاهد قصصا مختلفة مبعثرة متناثرة هنا وهناك، وكأنها مجموعة من الأفلام الروائية القصيرة التى جمعها أحدهم تحت سقف فيلم روائى طويل واحد دون سبب واضح..

كتاب مفتوح

نبدأ من البداية.. كعادته وضع المخرج عباس كامل بصمته الخاصة على عمله من أول لحظة فى التتر للتعريف بالأجواء العامة للفيلم، لهذا جاء تصميم تتر الفيلم يحمل وجهة نظر بريختية تعلق على الأحداث والشخصيات وتوضح موقعها وعلاقاتها ببعضها البعض.الخلفية الثابتة هى كتاب ضخم مفتوح الباب قليلا بما يسمح بدخول أو خروج شخص واحد فقط.. هذا

الشخص هى بطلة الفيلم منال (نيللى) بصفتها الوحيدة التى تخرج من داخله بما أنها صاحبته لأن الكتاب يحمل اسمها واسم الفيلم معا "مذكرات الآنسة منال؟"، بينما تتوالى بقية الشخصيات بالتبعية من خلف الكتاب، ونجد فلانا الذى لا نعرفه يرمق فلانا بغيظ وتحفز ثم يأخذ طريقه ويختفى، ثم يخرج الآخر ويبتسم بحب وود ثم يختفى مثل الآخر، وهكذا إلى آخر هذه الأفعال وردود الأفعال المختلفة بين كل الشخصيات فى جهة وبين منال وحدها فى جهة. مع الأخذ فى الاعتبار أن كل شخصية تقدم نفسها بأداء لحظة تمثيل صامت مايم، لرسم ملامح تركيبتها القادمة كمحطة إرسال واستقبال فى وقت واحد. هكذا ألقى لنا الفيلم بعدد من المفاتيح الدرامية والعلامات الديناميية التى تثير العقل والفضول أولا، ثم ترسم مجرد خريطة مصغرة تشير إلى لغة كوميدية قادمة لما سنراه بالداخل، والمرتبط بصلة وثيقة بكل ما سنراه فى الفيلم القادم بعد لحظة قصيرة جدا، أو بمعنى أدق داخل هذا الكتاب وعالم منال الذى سنقتحم صفحاته الآن بتصريح خاص لا ينتفع به الكثيرون. وللتأكيد على هذه الحدود المشتركة والممتدة بين عالم ما هو خارج غلاف الكتاب وعالم الأحداث الحقيقية التى تدور على صفحاته، ينتهى التتر بظهور ساعى بريد منهك على آخره يبحث عن شخص ما أو عنوان ما بحكم طبيعة مهنته. وبمجرد خروجه من آخر كادرات تتر البداية ينقله مونتاج سعيد الشيخ إلى اللقطة الافتتاحية فى هذا الفيلم، ونتابعه وهو يعثر على ضالته ويذهب لتوجيه المظروف بيده إلى بيت السيدة منال الآن وليست الآنسة منال كما كانت سابقا قبل توالى أحداث الكتاب. من هنا نتأكد أن الفيلم سيبدأ من نقطة النهاية أى بعثور منال على مظروف داخله كتاب مجهول المؤلف يحمل عنوان "مذكرات الآنسة منال؟"، ويوجه الراسل إليها بعض الكلمات بينما تلاحقها الخادمة بعدد من الأسئلة وهى تناديها "يا مدام".. وهذا يعنى أن قراءة منال لهذا الكتاب بدافع الفضول، سيتيح لنا الدخول فى هذا العالم والمشاركة الفعالة داخله فى نفس اللحظة مع منال مما يمنح المتلقى أفضلية ما، لكنها مشاركة تقوم على سرد زمنى يخضع لقيود الفلاش باك من وجهة نظر

الراوى الإله المختفى المتواجد فى كل زمان ومكـــان، والـــذى يعـــرف منـــال حـــق المعرفة وكتب الكتاب بضمير السرد "أنـــا". كمـــا أن تحـــول منـــال مـــن <آنســـة> إلى <مدام> يؤكد أن هذه المـــذكرات تتعلـــق بـــديهيا بـــالزمن الماضـــى، وأن كـــل العقد المترسبة داخل منال كما ســـنراها طـــوال العمـــل ســـيتم حلهـــا بشـــكل مـــن الأشكال، مما يثير الفضول داخل المتلقى بشكل آخر متصاعد ومتزايد.

من الوهلة الأولى يبدو أن منال تحمل شخصـــية قويـــة وعلـــى قـــدر ملفـــت من الجمال والأنوثة والشباب، لكنها تسمح لعاطفتهـــا بالتغلـــب علـــى عقلهـــا عنـــدما تستجيب لفضولها فى النهاية وتقرأ خطـــاب الراســـل المجهـــول ومـــن بعـــده كـــل صفحات الكتاب، التى ستتجسد أمامنا فى مشاهد ســـينمائية حيـــة. كمـــا أكـــد الفـــيلم على مفاتيح البناء الكوميدى من خلال مشاهد حوار من طـــرف واحـــد بـــين منـــال والخادمة المرحة التى تعيش هادئة البال لتضحك فقط لا غير.

فى بدايات فيلم "مذكرات الآنسة منـــال؟" ســـنجدها تطـــالع رســـالة وصـــلتها مع مظروف الكتاب، وسنستمع إلى هـــذه الرســـالة بصـــوت راويهـــا ليخبـــر منـــال ويخبرنا معها فى وقت واحد أنه مؤلف رواية باســـم "مذكراتالآنســـة منـــال؟" وأنـــه يفكر فى تحويلها إلى فيلم سينمائى. وقد أكـــد لهـــا هـــذا الراســـل كمـــا نقلنـــا مـــن حوار الفيلم الذى صاغه الفنان المخضرم الكبير عبـــاس كامـــل وجهـــة نظـــره فـــى أحوال المجتمع الفنى اليوم وقال عن الرواية..

" الراوى : ويا حبذا لو ظهرت فى فـيلم سـينمائى بـدلا مـن تلـك الأفـلام إياها التى نراها من آن لآخر ! "

إذا توقفنا بالتحديد عند تعبيـــر كاتـــب الحـــوار<الأفلام إياهـــا> التـــى ألقاهـــا الراوى بشىء مـــن الســـخرية المُحجّمـــة الممتزجـــة بمـــرارة حقيقيـــة لا تخفـــى، فسيحيلنا هذا مباشرة إلى قضيتين هامتين تصبان مباشـــرة فـــى موضـــوع وقضـــية

هذه الدراسة.. أولا أهمية المنتج الفنان الذى يعتبر من أهم أسباب تميز أفلام الفنانتين آسيا ومارى كوينى، والارتباط الطبيعى المشروط بين ارتفاع قيمة الفيلم حتى ولو كان من باب التسلية والنجاح التجارى، وبين عقلية المنتج القابع بأمواله وفكره وراء هذا العمل، مع الحفاظ على الاسم والتاريخ الذى صنعه المنتج لنفسه كعاشق للفن على مدى مسيرته الإبداعية، ولا يريد التنازل عنه خاصة إذا كان من رواده مهما كانت الظروف المحيطة على المستوى الفردى والجمعى، فالمنتج الفنان الحقيقى لابد أن يكون أولا وأخيرا مقاتلا شديد الصلابة والمقاومة والإيمان برسالة الفن الراقى وقيمته. بذلك نكون قد انتقلنا بطريقة غير مباشرة إلى القضية الثانية، وهى رد فعل المنتجة مارى كوينى العملى على كل ما يدور حولها فى سوق صناعة السينما، خاصة عندما تبدأ موجة الأفلام الضعيفة والرديئة فى الاقتحام والهيمنة والسيطرة وإفساد الذوق العام، دون الاكتفاء بالشكوى والأحاديث الصحافية والجانبية والتباهى ببطولات شفاهية نظرية لا وجود لها.إن عاشق الفن لابد أن يقف بجانب فنه فى كل الظروف والأوقات والأزمات..

من المعروف أن الأفلام التى أنتجت وقُدمت فى الفترة ما بين عامى ١٩٦٧ م. و١٩٧٣ م. بالتحديد قد اتخذت مسارا مختلفا تماما منفصلا عن تاريخ السينما بأكمله كنتيجة طبيعية لصدمة النكسة القاتلة، مما جعل العديد من الأفلام السينمائية تنحو نحو الاستسهال أكثر من اللازم متخلية عن كل شىء. وهو نوع من ردود الأفعال اللامعقولة التى تنتج عن أهوال الحرب، أو وقوع حدث سياسى عنيف يسبب خلخلة فكرية عميقة بصفة خاصة يسمح لأرباع الفنانين وأشباه الموهوبين ليشبوا برؤوسهم فوق حافة عصر سقط فى الهاوية، فينقلب معها حياة شعب بأكمله رأسا على عقب لسنوات طويلة شديدة القتامة والتقلبات المتوالية على كافة المستويات.. مع ذلك هناك أفلام قليلة حاولت الاستفاقة ومناقشة الواقع المصرى المعاش، فى إطار المسموح به من الحرية والمرونة وسعة العقل والصدر والروح، بقدر ما يملك الفنان من وجهة نظر وقدرات معرفية استشرافية تتيح له تجاوز الماضى وتحليل الحاضر والتطلع

إلى المستقبل.. المشكلة الأساسية التـي يطرحهـا الفـيلم هنـا هـي رفـض منـال الشابة المتخرجة حديثا من الجامعة فكـرة الـزواج مـن الأصـل، لـيس بمنطـق التجربة العملية أى الرفض بعد الارتباط، بل بمنطـق تخيـل عريسـها القـادم فـي حلم يقظة أو أثناء غفوتها، ثم الوصول إلى نتيجة مأسـاوية واحـدة فـي النهايـة لا تتغير. تهدف هذه النتيجة المتكررة إلى تأكيد رفـض منـال القـاطع لهـذا العـريس كنمط قائم مستشرى فى المجتمع، وتؤكـد أيضـا عبـر القصـص القصـيرة التـي تعيشها منال مع العرسـان الثلاثـة علـى شاشـة خيالهـا أن المجتمـع المصـرى يعيش الآن عددا من النكسات المتوالية المركبـة تطـول الأجيـال المختلفـة حسـب المرحلة السنية لكل عريس من هؤلاء، وهـو مـا يشـير بيقـين أن المشـكلة فـي الحقيقة مشكلة تفكك أفراد من الداخل قبـل الخـارج، وهـو نفـس مـا استخلصـه الفيلمان السابقان "غرباء" و"أجازة صيف" بمنظور آخـر مـن قبـل.. والحقيقـة أن منال ليست هى العنصر المشـترك الوحيـد بـين العرسـان الثلاثـة، لكـن هنـاك والدها السيد أيمن (أحمد مظهر) الذى يُعتبـر سـبب المشـكلة الحقيقيـة المترسـبة فى عقل منال الباطن بسبب معاملته السيئة لوالـدتها الراحلـة فـي الماضـي كمـا حكى هو بنفسه. فهذا الأب الأنانى جـدا يرحـب بكـل عـريس يتقـدم لمنـال أيـا كان، حتى يتمكن من الزواج بجارته الجميلـة ناديـة (ميمـي جمـال)، بمـا يعنـي أنه يمثل شخصية محورية تمامـا فـي بنـاء هـذا العمـل، بوصـفه رب الأسـرة الصغيرة التى يعتبرها ابن خلدون أصـغر وأهـم منظومـة فـي مظلـة المجتمـع ككل. وهذا ما يجعلنا نفـتح بـاب التأويـل مـع شخصـية أيمـن الأب بمفهومهـا الفردى والجمعى، وبما تحمله من استعارة رمزيـة لمكانـة كـل أب فـي طبقـات المجتمع المختلفة. فالنكسة الحقيقية تأتى مـن مصـدر هـذا الأب الرقيـق المبتسـم جدا من خارجه الذى يضع قناعا مزيفـا، بعكـس مسـاحة القـبح الكبيـر الكامنـة داخله ونظرته الضيقة إلى مصالحه الشخصية ومتعته الخاصة..

من خلال رحلـة اسـتعراض منـال لحياتهـا مـع العرسـان الثلاثـة بعـد زواجها بهم بالفعل فى خيالها أو فى منامهـا، نلاحـظ أنهـا فـي جميـع الأحـوال تصبح ضحية الجميع، وفى كـل مـرة تقـف موضـع الاسـتفهام والتعجـب مـن

أحوال هذا المجتمع المغلـوط التـى تقـف مـع الأسـف مقلوبـة مغلوطـة علـى رأسها.. الجميع يتمنى منال وهى لا تتمنى أحـدا، كلهـم يريـدونها لتسـعد أيـامهم ولا أحد يسأل عن سعادتها هى. الكل يعـرف مـاذا يريـد مـن رغبـات محـدودة وحلم مالى أو حسى ضئيل، لكنهم أبـدا لا يتسـاءلون عمـا تريـد هـى. جمـيعهم لصوص يعيشون عالة على المجتمع يريدون سـرقة الآخـر وسـرقة عمـر منـال، ومنال تتذمر وتحتج وتثـور وتـرفض أن يسـرق أحـد وجودهـا منهـا. منتهـى طموح جميع الأنماط تعليق منال زهرة علـى عـروة الجاكيـت ليستنشـقوا عبيـر الجنة ويدخلونها حتى ولو لا يستحقونها، يختـارون منـال لتصـبح رقـم الجلـوس أو الكارت بلانـش لتحقيـق أطمـاعهم.لم يفهمهـا أحـد، فرفضـت الجميـع. لـم يستوعبها أحد، فأنكرت الجميع. لم يحبها أحد، فلـم تحـب أيـا مـنهم. لـم يعـرف أحد قيمتها، لكنها وحدها التى تعرف قيمة نفسـها وتعزهـا عـن هـؤلاء الصـغار أصحاب الأنانية المفرطة والنظرة الضـيقة المخزيـة. مـا أشـبه حيـرة وصـدمة منال بحيرة وصدمة نادية فى الفـيلم السـابق "غرباء".منـال ونـاديـة تنقبـان عـن منبع أمل، مع أن الفتاتين هما الأمل ذاته. الاثنتـان غريبتـان فـى وطـن غريـب، والاثنتان هما الوطن ذاته. الاثنتان شخصـيتان سـويتان تبحثـان بـدون استسـلام، فى الوقت الذى يبحث عنهما الجميع، لهذا يلـف الجميـع فـى دائـرة مفرغـة ولا يلتقون على أرض وطن واحد أبدا.

وقـد حـاول المؤلـف المجهـول صـاحب كتـاب "مـذكرات الآنسـة منال؟"إضافة بعض الخيال من عنده كطبيعة المؤلفين سـواء كانـت هـذه الأحـداث وقعت لمنال بالفعل أم لم تقع، لكن المهم أن كل هـذا يصـب فـى إطـار خطـاب فكرى محدد الهدف، يحاول نقد عصر منال وأيامهـا المتبلـدة القاسـية التـى تحيـا منكسة الرأس تحت سيطرة مجتمع مختل، علـى صـفحات مـذكرات مدونـة سـرا فى عصر متبجح قليل الحياء..

مع كل عريس يتم تصويره بشكل كاريكـاتيرى مبـالغ فيـه لتعميـق جـراح الكوميديا السوداء، كانت منـال تشـطح مـع نفسـها وتـرى المجتمـع المصـرى

عاريا على حقيقته بلا أقنعة بلا زيف يصبغ أيـــام الخطوبـــة المعروفـــة، فحكايـــات منال دائما تبدأ بعد نقطة الزواج الفعلية أى فـــى لحظـــة واقعيـــة صـــريحة تمامـــا، لترى كل ما حولها ومن يسكن عالمهـــا بـــالإكراه بكـــل حريـــة وديموقراطيـــة فـــى شطحاتها. وهل على المواطن النائم أو السارح أو الشاطح حرج؟!!

العريس الأول

يمثل العريس الأول نكسة علمية اقتصادية تاريخيـــة إنســـانية غريزيـــة بكـــل المقاييس.. فالسيد عالم الآثار الآلى المدعو صـــلاح الـــدين (عبـــد المـــنعم إبـــراهيم) يتزوج مـــن الآنســـة منـــال ومفتـــرض أنـــه يقضـــى معهـــا شـــهر العســـل فـــى الإسكندرية، لكن شهر العسل لـــم يـــتم لأن العـــريس المخبـــول بالآثـــار وبالتـــاريخ القديم المنصرم بلا رجعة مهـــووس بالبحـــث عـــن كنـــوز الإســـكندر الأكبـــر فـــى الإسكندرية، معتمدا على مساعدة جرسون يونانى (فـــؤاد راتـــب) جاهـــل يؤكـــد لـــه معلومات غريبة مغلوطة بكل ثقة كعادة الجهـــلاء. هـــذا العـــريس أو هـــذا الجيـــل الذى تعدى عمره الخامسة والثلاثـــين عامـــا كمـــا يبـــدو عليـــه، يريـــد أن يجنـــى ثروات ضخمة زرعها غيره دون أن يبذل أى مشـــقة أو تعـــب! فـــالعريس صـــلاح المتحمس جدا والمؤمن بنفسه أكثر من اللازم يتكلم فـــى التـــاريخ لكنـــه لا يفهمـــه، يسترسل فى رص معلوماته بكل السبل لكنـــه لا يعـــرف الســـبيل الوحيـــد الصـــحيح للاستفادة من هـــذه المعلومـــات، يحـــب التـــاريخ مـــن الخـــارج ولا يتشـــربه مـــن الداخل، يتعامل معه كمصرف مالى وليس كنبع معرفى جمـــالى. ويـــا ليتـــه يمـــزج بين الناحية العلمية وبين الناحية الاقتصـــادية، فـــلا مـــانع إذا كـــان يوظـــف طرفـــا لصالح الآخر أحيانا، وربما نلتمس له ولو حفنة أعـــذار واهيـــة إذا كـــان ينفـــق كـــل نصيبه فى ثروة والده الراحل ويهمـــل زوجتـــه بهـــذا الشـــكل الســـافر فـــى شـــهر العسل لصالح الدولة أى لصالح المجموع. لكن المؤســـف أن الســـيد صـــلاح الـــذى يمسك الخريطة أغلب الظن بالمشقلب، ويلقى الحجـــر فـــى البئـــر بطريقـــة عجيبـــة مضحكة تنم عن جهله المدقع عساها تدله علـــى مكـــان مقبـــرة الإســـكندر لا يفقـــه أى شيء فى أى شـــيء علـــى الإطـــلاق.. أهمـــل زوجتـــه وهـــى أمامـــه، بهـــدل

التاريخ وهو يتشدق به، حطم الحاضر وهـو بـين يديـه، خسـر المسـتقبل لأنـه يقف على أكوام من الهواء الفاسد. بالتـالى نجـح صـلاح الـدين القائـد التـاريخى الكرتونى الفاشل نجاحا ساحقا فى فقـدان زوجتـه وسـعادته وماضـيه وحاضـره ومستقبله واحترامها له واحترام الآخرين لـه بمنتهـى السـرعة، فانخفضـت كـل أسهمه وسقطت كلها دفعـة واحـدة محققـا نكسـة تاريخيـة حضـارية بيولوجيـة نوعية اقتصادية سياسية كاسحة، أطاحت بكـل الماضـى والحاضـر فـى الهـواء، ومن الطبيعى ألا يكون هناك أى مستقبل طالمـا أنـه لا يوجـد أى أسـاس ينطلـق المجتمع فوقه. ولأن السيد صلاح الـذى لا يسـمع إلا صـوت نفسـه الأبلهنمـوذج منكس الرأس مخجل فى جميع الأحوال وفاشل فى كل المهـام الموكلـة إليـه، فقـد حرص المخرج عباس كامل مع الممثل القدير عبـد المـنعم إبـراهيم علـى رسـم الشخصية فى إطـار كاريكـاتيرى مبـالغ فيـه تمامـا، يـدفع المتلقـى الإيجـابى للضحك منه وليس معه. كما وضـع المخـرج عبـاس كامـل وجهـة نظـره مـن خلال مدير التصوير عبد المنعم بهنسى، الذى يسـخر هـو الآخـر بكاميراتـه مـن هذا العريس الأثرى التحفة. فنراه يقترب منه فجأة ويملأ بـه الصـورة حتـى يكـاد يخنقنا، ثم يبتعد عنه فجأة وفى لحظة واحـدة يقذفـه فـى نقطـة ضـائعة مجهولـة داخل الكادر، وهو يتسلى بمراقبته أثنـاء اقترافـه تصـرفات مخبولـة معلنـا قمـة إيمانه بعلمه الفارغ من محتواه تماما. كما تنـزل الكـاميرات عقابـا مرئيـا سـمعيا إيقاعيا علنيا فادحا بالمدعو صلاح باللف والـدوران وراءه مـن هنـا إلـى هنـاك فى خطوط عبثية متعرجة لا تعرف لها هـدفا ولا طريقـا، ومنهـا ينقلنـا مونتـاج سعيد الشيخ بقطع مفاجىء حاد من موقـف سـيىء إلـى موقـف أسـوأ أو بمعنـى أدق من كارثة إلى كارثة أكبر، بهدف إبـراز مـدى النكسـة المريعـة التـى يمـر بها هذا الشاب المغرم بعظمـة كنـوز الإسـكندر ولـيس بعظمـة الإسـكندر ذاتـه وطموحاته وإنجازاته وفتوحاته. وأخيـرا يتفتـق ذهـن المـواطن اللـص الأثـرى العبقرى إلى الانتقال بكـل عقليتـه الجبـارة إلـى الحفـر وحـده وسـط العمـار، وبالتحديد أمام الفندق الذى يقضى فيه شهر العسل الشـفاهى الـوهمى مـع زوجتـه الوحيدة المعذبة التى تعلن امتعاضها الدائم منه ومن خبلـه هـو وكـل مـن يشـبهه

من أنماط.. وقد جسد المخرج فى دلالة بصرية تشكيلية نكسة الزوج الجنسية الذكورية وإهماله التام لزوجته بسذاجته وجهله، من خلال تعمد وقوف منال المذهولة من جنون وبرود زوجها داخل المتحف بجانب تمثال طفل عار من العصر اليونانى، فى نفس الوقت الذى نرى فيه زوجها يتحسس تماثيل النساء العاريات أو شبه العاريات اليونانيات أمام زوجته، التى تنتظر زوجها الخالد كى ينتهى من مهمته الخالدة وهو لا ينتهى أبدا! فما كان من الزوجة التعيسة إلا أن استغنتعن الزوج الغائب وأحلت محله كلبها اللولو الأبيض الصغير جدا ليشاركها فراشها.. ورغم كل شيء لم تسمح منال السيدة الضحية الشريفة لرغباتها الجنسية بالتحكم فيها لتسقطها من عل وتكتمل مأساة النكسة من كل ناحية. الاختبار العملى كان أشد وطأة من مجرد التصورات النظرية فى كيفية ترويض إلحاح الرغبة الجنسية داخلها، لكن منال نجحت نظريا وعملياورفضت الزوجة العذراءالصامدة الوفية الاستجابة لإغراءات جارها الشهوانى الصفيق (إبراهيم سعفان)، الذى يقطن الحجرة الملاصقة فى الفندق ويريد النيل من شرفها واحتلالها بكل الطرق صراحة، طالما أن صاحب الأرض وحاكم الوطن منشغل عن ثرواته ووطنه وشعبه وعمله وعرضه بأمور بالية وأحلام سفيهة ومنتهى طموحه سرقات خرافية. ثم اختتم المخرج عباس كامل سخريته الشديدة من هذا النمط، من خلال حواره الموحى والمتوارى كثيرا لاعتبارات عقلية الرقابة فى الشرق التى يعرفها الجميع خاصة فى هذه الحقبة الزمنية، ولم يجد حلا أفضل من طبيعة المصريين الساخرة الميالة إلى الكوميديا السوداء القاسية، لتكون خير تجسيد لمأساة المدعو صلاح الدين الذى لم يعد له دور فى تحرير العقول والقلوب والأرواح والبلاد كما يتضح فى الديالوج التالى..

" صلاح : أحب أقدملك <مدموزيل منال>؟؟!

الجرسون الجريجى : آخلا وسخلا . . حضرتك أخته

(يدير صلاح الجرسون ناحيته بعنف ويعطيا ظهرهما لمنال وللكاميرا، فتستدير منال بدورها فى الاتجاه الآخر ناحيتنا وتكلِّم نفسها. .)

منال: مدموزيل؟!! إلهى يفضحك يا شيخ. . "

العريس الثانى

ننتقل من العريس الساذج الجاهل صلاح إلى العريس الدكتاتور الجاهل المعلم مرسى (توفيق الدقن)، الذى يمثل الجيل الأقدم والنقيض تماما للنموذج الأول فى كل شىء من حيث الملامح ظاهريا، لكنه يشترك مع من قبله ومن بعده أنه يمثل نكسة أكيدة ساحقة ماحقة فى حد ذاتها. أسوأ ما فى النكسة أن آثارها ممتدة وتطول المذنب والبرىء على مدى أجيال متتابعة كما سنرى.. فالمعلم مرسى ليس ساذجا بأى حال، ولا يعيش تائها فى الدنيا دون هدفيحدده، ولا يضيع وقته وحياته فى البحث عن الماضى البعيد وآثاره وكنوزه التى لم يبذل فيها جهدا. لكنه استبدل نفس حالة الكسل والتنبلة واللصوصية بفكرة أخرى متسلطة عليه تؤدى إلى نفس النتيجة، لكنها تسير بسرعة فى الاتجاه العكسى. أى أن المعلم مرسى الذى يتجاوز الخمسين من عمره يريد أن يسيطر على الحاضر الآنى ويحتل المستقبل القريب والبعيد، مستخدما سلاح السطوة الأخلاقية المتوارثة فى المجتمع الشرقى لسلطة الأب المطلقة، التى تسيىء أحيانا توظيف تعاليم الدين السمحة التى تؤيد بل وتحض بمنتهى القوة على احترام الآباء مهما حدث. لكن لا أحد يلتفت أن هذا الاحترام وهذه الرحمة لابد أن يكونا متبادلين.. فكل شخص يبحث عن حقوقه دون واجباته، يفسر الدين وفق هواه، يحلل لنفسه ما حرمته كافة الشرائع السماوية، يخترع حجة ليستبيح الآخرين كما يشاء وينصّب نفسه مظلوما مع أنه هو

الظالم.يذكرنا هذا التوجه الخطير باستدعاء واحد من أشهر أمثلة التوظيف المغلوط للدين فى السينما المصرية لصالح سلطة الحاكم الأعلى ضد الشعب، والذى تجلى بقوة عميقة فى الفيلم الخطير "الزوجة الثانية" للمخرج صلاح أبو سيف، عندما كان شيخ البلد (حسن البارودى) يبيح كل المحظورات من خلال ترديده البغبغانى الجاهل المستمر للآية القرآنية "وأطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم"..

يوما ما أعلن المعلم مرسى فى إحدى المجلات عن بحثه الدائم عن عروس تناسبه، وقدم لنا مواصفات أسطورية مزيفة عن نفسه قلما تجتمع فى رجل واحد أو حتى فى زمان واحد.. لكن رؤية منال التى تجلت فى لحظة سرحان طويلة كالعادة، كشفت كل أكاذيب هذا الرجل الضال الذى يمثل نكسة تجارية اقتصادية ذكورية أخلاقية سياسية معقدة ومركبة كثيرا، وللعلم كانت هذه الحكاية من أفضل ما قدم هذا الفيلم من ناحية توفيق وتكامل كافة العناصر. فمجرد اختيار الفنان توفيق الدقن بمواصفاته الجسدية الفارهة وضحكته الجهورية الواثقة جدا ومرحه المتواصل وهيبته التى تفرض نفسها على الكاميرا، وبكل ما يحمله من كاريزما القبول والحضور تضاف إلى خبرته الطويلة فى إنعاش وإحياء أى لحظة يظهر فيها على الشاشة، أحالت المتلقى عبر علامات ديناميـة ورمزية إلى حقيقة شخصية المعلم مرسى الدكتاتورية القمعية المهيمنة التى تحكم مواطنى هذا العالم الصغير، الذى يعيش مواطنوه داخل مركب الصيد التى يملكها المعلم مرسى. وتمتد إحالات هذه السيطرة أولا وأخيرا إلى المنظومة السياسية الحاكمة لهذا المجتمع القائم بذاته فى عرض البحر وكأنه دولة عائمة بلا اسم، حتى يتجنب الفيلم أى نوع من التأويلات والمصادرات والمنع والتحليلات التى تكشف المتوارى والمستور.. فى لحظات قصيرة مختزلة بمهارة ظللنا نتابع مرسى الذى يتمتع بشراهة جنسية شديدة على العكس من العريس السابق تماما، وهو يفقد كل صوابه ويتجرع الخمر فى كل الأوقات بنهم شبقى مقزز عنيف، بما يعادل ويجسد كل المشاهد الجنسية التى لم نرها بينه وبين منال زوجته، حتى أنه

يضرب أحد البحارة فى غرفته بمنتهــى القســوة والتــوحش والســادية دون أدنــى ذنب، وكأنه يتلذذ بالدماء والتعذيب ممــا يفــزع منــال كثيــرا ويصــدمها فــى مــا وراء هذا العالم الذكورى الذى افتقدتــه تمامــا فــى العــريس الأول صــلاح. لكــن منال التى تتمتع بقوة شخصية سوية معتدلــة ذكيــة تعلــن عــن نفســهابكل هــدوء وأنوثة من اللقطة الأولى كما أوضحنا من قبل، وهو ما يبدو غريبــا إلــى حــد مــا عن صورة الأنثى التقليدية فى الشــرق المستســلمة المتواريــة الســلبية المســتكينة، ولقد اندهشت بطبيعة الحال وأصــابها فــزع وخــوف علــى مصــيرها مــع هــذا الرجل وبوادر فشلها الواضحة فى اختيار العــريس المناســب للمــرة الثانيــة علــى التوالى.. بالفعل لم تستطع منال التى تحمل بــداخلها بــذورا ثوريــة متمــردة منــع نفسها من تعنيف مرسى رغم كل شىء بلا خوف قــدر المســتطاع، كمــا أنهــا لــم تتوان عن إظهار نفورها الشديد منــه كرجــل وحــاكم وصــاحب ســلطة ذكوريــة خاصة فى ليالى شهر العسل، وامتنعــت منــال تمامــا عــن اللقــاء الجنســى مــع مرسى فى لهجة آمرة وتصرفات تتــوازن تمامــا مــع كلماتهــا محققــة مصــداقية كاملة مع ذاتها ومع المتلقى، وأمرته بمعنــى الكلمــة أن يقلــع عــن هــذا الخمــر المدمر تماما حتى لا يتحول إلــى هــذا الــوحش الكاســر مــرة أخــرى. وبالفعــل منحها مرسى وعده بمنتهــى البســاطة دون أدنــى تفكيــر لأنــه لا يشــغله ســوى إشباع رغبته الجنسية فحســب مهمــا كــان الــثمن المؤقــت، وأعلــن فــى خطــة جهنمية قصيرة مكيرة كأى حــاكم دكتــاتور يخــدع شــعبه بــالوعود الزائفــة أنــه سيهجر الخمر إلى الأبد، حتى أنه تسرع كالعادة بقســم يمــين الطــلاق مــن منــال إذا تذوق قطرة خمر مرة أخرى فى حياته..

للمرة الثانيــة تثبــت منــال عمليــا تحقيــق وتفعيــل معطيــات شخصــيتها الإيجابية المتجــاوزة الكثيــر مــن قيــود المجتمــع الشــرقى وهرمــه الــذكورى البطريركى المتوارث، وإذا بها تندفع إلى سطح المركــب وســط البحــارة بملابــس نومها التى تكشف عن أنوثــة كبيــرة ورقــة لا تخفــى محطمــة نظريــة فــوارق الطبقات، لكنها لم تنس وضــع طرحــة شــفافة للغايــة لتغطــى شــعرها رغــم أن الصورة أمامنا لا تكشف أبدا عن أى طقس ســيىء يبعثــر هنــدامها البســيط جــدا،

حتى أن الكادرات كانت تخلو من أى نسمة هواء مع أننا من المفترض أننا نعيش الآن على سطح مركب.. المهم أن منال صعدت دون استئذان مرسى الوحش المخمور إلى سطح المركب، واتجهت مباشرة إلى البحار الذى يعوم فى دمائه تضمد له جراحه، مع ملاحظة أن خادمتها سبقتها فى تضميد جراح المصاب دون مساعدة باقى الرجال المنشغلين تماما بأعمالهم الصغيرة، وهو ما يجعل هذه الخادمة صورة ترديدية صغيرة للغاية من تركيبة شخصية سيدتها الإيجابية الفاعلة أيضا. لكن صدمة الديالوج القادم كانت أكبر من احتمال منال بالفعل..

" بحار ١ : يالاّ يا عباس . . إنزل بوس إيده واعتذرله

منال : يعتذرله؟؟ إنت مجنون! يبقى هو اللى ضاربه ويعتذرله؟!!

بحار ١ : الواجب كدة يا هانم

منال : واجب مين؟!! أنا طالعة فاكرة إن كل واحد منكم ماسك ساطور ونازلين تخلّصوا عليه . .

خادمة منال : أنزل أنا أخلّص عليه يا ستى؟

بحار ٢ : أعوذ بالله . . مايعملش كدة إلا ولاد الحرام يا ست هانم

المعلم مرسى (قادما من أسفل ويتمايل من الخمر) : بتعملى إيه مع الأولاد دول يا منال؟

منال : تعالى يا مرسى اعتذرله . . إنت عارف إنك غلطان

البحار ٣ المصاب : لا يا ست هانم أنا غلطان . .

(يذهب البحار المصاب ناحية مرسى ويقبل يده بمنتهى الإذلال)

حقك عليّا يابا

منال: آبا!! مرسى . . إنت أبوه؟؟؟

مرسى (يضحك): آه . .

(يدفع مرسى البحار المصاب فى صدره بعنف دون أن ينظر إليه، فيتدحرج الشاب الذليل إلى الوراء كدمية أفلت زمامها)

أبوهم كلهم . . كلهم أبنائى والخلف الصالح. اللى توءم . . واللى فردانى . . آمال أنا ببيع واشترى فيهم ليه؟!! ماحدش يقدر يرفع عنيه فيّا ولا يقدروا يطالبونى بأوفر تايم، ولا حد منهم يقدر يتنفس أو يقوللى تلت الأربعة كام . .

(يضحك مرسى ويواصل)

وعشان كدا عايزك تشدى حيلك وتجيبيلى تمن تسع عيال، أصلى ناوى أشترى مركب تانية

منال: كدة؟!!

المعلم مرسى: طبعا . . آمال عايزانى أجيب عُمّال من بره؟!!

منال: حاضر . . من عنيّا الاتنين .... "

نحن هنا أمام نكسة من النوع المركب بالفعل، لأن المعلم مرسى يمثل أمامنا نموذجا مجسما لنكسة الحاكم القاهر الذى يتحكم فى كل مقاليد الحكم من الناحية السياسية والاقتصادية والأبوية العائلية السيكولوجية أيضا. والمشكلة الحقيقية أن شعبه الصغير المقهور تماما صاحب الهوية المنعدمة المسحوقة، قد اعتاد تماما هذا الظلم الجسيم المتوالى منذ الصغر وأدمنه، ولم يعد يشكو أو يجرؤ حتى على التفكير فى الشكوى، بل إنه يؤيد هذا الظلم ويتأفف من مبدأ

الثورة التى تنبع من طبيعة الآدمى السوى، ويعتبرهـا نوعـا مـن تعـدى الحـدود وتجاوز كل أعـراف الـدين وبلـوغ منطقـة الحـرام العظـيم، لا لشـىء إلا لأن مرسى والدهم ورب هذه المنظومة الاجتماعية بكل مـا تحملـه هـذه الكلمـة مـن دلالات مباشرة وغيـر مباشـرة ورمزيـة حسـب مسـتويات التأويـل المختلفـة.. وهذا ما يؤكد نجاح المعلم مرسى الساحق ليس فقـط فـى محـو وتجريـف هويـة وشخصية هذه الأجيال الشابة من الأيدى العاملـة، لكـن أثـره سـيمتد بكـل تأكيـد إلى كل الأجيال الآتية، لأن هؤلاء الجبناء لـن ينجبـوا إلا أبنـاء جبنـاء مهـزومين مثلهم تماما وأشد. وهكذا تنشب ظلال النكسة أظافرهـا علـى خريطـة المـواطنين على مدى أجيال طويلة..

طالما أننا وصـلنا إلـى هـذه المرحلـة مـن التحليـل حسـب مسـتويات التأويلات البعيدة، علينا تأمل تركيبـة شخصـية السـيد أيمـن والـد منـال بعـين موضوعية، فى إطار منظومة التفسـيرات المطروحـة وتكنيـك الانتقـال الـدرامى بين العديد من الأزمنة والأمـاكن، متخففـين كثيـرا مـن وسـامة الممثـل أحمـد مظهر وأسلوب أدائه الهادىء جدا وضـحكاته المسـتمرة، وبـدون التعـاطف معـه بصفته العاشق الولهان الأنيق ومـع صـوته المـنخفض وكـل الحريـة الظاهريـة الوهمية التى يمنحها إلـى منـال، واضـعين فـى الاعتبـار كـل مظـاهر الحيـاة الاقتصادية الاجتماعية المرفهة، لتنعم منال بالإقامة فى فـيلا متسـعة وقضـاء كـل مشاويرها بسيارة سبور غالية الثمن، هذا بخـلاف ملابسـها وعطورهـا وأسـاليب تصفيف شعرها وإكسسواراتها الرفيعة الأنيقـة. لكـن مجـرد حـب السـيد أيمـن لجارته ورغبته فى الزواج بها سريعا، لا يمنحه الحق مطلقـا فـى الموافقـة علـى أى عريس ليتخلص من منال بأى شكل وبهـذا الشـكل. ومـن اللحظـات النـادرة التى يتجلى فيها الوجه الحقيقـى لـلأب أيمـن الحـاكم الـدكتاتور، كانـت إجابتـه لسؤال د. عنان (حسن مصـطفى) صـديقه العـالِم وأسـتاذ منـال الجـامعى بأنـه بالفعل كان غير متوافق مع والدة منال، وأنـه مـارس العنـف الأسـرى بالتعـدى عليها بالضرب والإهانة لأنها أثارتـه كمـا ادعـى دون ذكـر أى تفاصـيل. ومـع خالص الأسف كان كل رد فعل الزوجـة والأم أنهـا غضـبت فـى بيـت والـدها

أياما قليلة، ثم عادت من تلقاء نفسها واعتذرت عما فعلت، اعتذرت عن ضربه لها تماما مثلما اعتذر الابن المضروب لوالده عنلى ضربه؟!! هذا هو النموذج السلبى النمطى تماما لصورة الأنثى التقليدية فى الشرق، حتى أن أيمن اعترف أن زوجته الراحلة ترجته أن يعيشا كالأغراب فى نفس البيت دون أدنى مشاعر أو عاطفة أو علاقة فقط من أجل خاطر منال الصغيرة، وهى لا تدرك أنها تحطم حياة أعضاء الأسرة الثلاثة دفعة واحدة، وأن هذه الصورة المهمشة للمرأة هى التى تخيف منال دائما وترهبها من الوقوع فى أيدى دكتاتور أنانى وحاكم ظالم يمسك بكل مقاليد منظومة هذه الأسرة الصغيرة كاستعارة لعالم المجتمع الكبير بكل ما فيه، وكأن كل شخصيات الأب والزوج والحاكم تنبع وتصب من شخصية أيمن وحده ولا أحد غيره. فلو لم تكن منال تمتلك مقومات الشخصية القوية وتمارسها وتأخذ حقوقها قهرا كما فعلت مع العرسان الثلاثة مهما انخدعت فيهم من البداية على مستوى التخييل، لو لم تكن منال تمتلك ما يكفى من روح المواطن المتمرد الثائر المتعلم الذى لا يطيق رؤية ذاته فى خانة الضعف والجبن والهروب، لكانت قد انصاعت من الوهلة الأولى لكل أوامر والدها السيد أيمن، الذى أخبر صديقه د. عنان بمنتهى اللامبالاة أنه لا يجد حلا لعقدة ابنته سوى إجبارها على الزواج من أى رجل والسلام مهما كان. وما أدرانا ما العريس الثالث المخرج السينمائى المدعو عوف!

العريس الثالث

استطاع الفنان السيناريست والمخرج عباس كامل تأكيد سيطرة نموذج الفنان المُدّعى فاقد الموهبة والأهلية على المجتمع الحالى، خاصة نمط المخرج قائد العمل الذى يؤدى ارتباكه وسطحيته وجهله ومجرد وجوده أصلا إلى هبوط كل المركب الفنى نحو نقطة عميقة غريقة لا رجعة منها ولا شفاء، ليؤكد على وجود نكسة روحية فنية اقتصادية معتمة تضرب العقول والأذواق والوعى وتنخر البنية الفوقية والتحتية للمجتمع فى مقتل، طالما استمر هذا

النموذج الفاسد والمنتشر من الفنانين المهيمنين على الساحة الإعلامية وعلى كل شيء وهو لا يفقه أى شيء فى أى شيء، ليس فقط من الناحية الإبداعية بل من أهم ناحية أساسية بديهية، وهى إدراك قيمة رسالة الفن السامية فى حد ذاتها. لهذا وضح مدى تهكم وضيق المخرج من هذا النموذج المسطح المدعى من خلال ثلاثة مشاهد هامة، تحمل العديد من الدلالات والعلامات الناقدة لحالة الفن وتدعو لإيجابية التصدى لها على الأقل كخطوة مشاركة، إذا كان هناك رغبة فى ذلك من الأصل..

أول هذه المشاهد عندما تصادف وجود مجموعة الأصدقاء وعلى رأسهم بطلة الفيلم منال فى إحدى الحدائق، التى اختارها المخرج العبقرى عوف (عادل إمام) أيضا لتكون موقع تصوير خارجى لفيلمه الجديد <هطلت الأمطار>. وعلى الفور يستلفت أنظارهم هذا المخرج التافه بصراخه المستمر فى كل من حوله بسبب وبدون سبب، إمعانا منه فى إظهار قوته العنترية أمام لا أحد.. وهذا ما يحيلنا مباشرة على المستوى السيكولوجى إلى يقين معاكس تماما فى تحليل شخصية عوف، لنتأكد من مدى ضعفه المتربع فى نفسه وانعدام ثقته الداخلية بذاته ومعرفته بحقيقة قدراته المعدومة، وأنه مجرد فقاعة جهل بلهاء جوفاء عمرها قصير مهما طال، ومهما استخدم من أساليب الدعاية التغييبية الإجبارية الملحة. وعندما استفز هذا المخرج العجيب مجموعة الأصدقاء من الشباب المتعلمين المهذبين، اندفعوا بكل بساطة لسبه علانية والسخرية منه كتحد جماعى علنى صريح، فلم يجد هذا المخرج الجهول غير إخافتهم بمصطلحات فنية أجنبية لا يعرفون عنها شيئا ولا هو أيضا.. فقد قام المدعو عوف بترصيص كل الكلمات التى يحفظها كالببغاء بجانب بعضها البعض دون أدنى رابط مثل زووم إن وزووم أوت، وهو فى الحقيقة يكُر كل هذه المصطلحات المتناقضة وراء بعضها البعض دون أدنى سبب أو منطق! وكم بلغت هذه المهزلة الفنية الإنسانية مداها عندما استخدم عوف مصطلحات الفن الراقى لسب وإهانة الناس، أى إهانة الجمهور الذى من المفترض أنه يعمل من أجله، رغم أنه فى الحقيقة يعمل ضده بكل طاقته ليبيده هو

وشخصيته وماهيته من الجــذور!! كــان مــن الطبيعــى أن ينقلــب هــذا المخــرج الفارغ على ظهره بمقعده الواسع جدا عليــه، وهــو يصــرخ فــى العــاملين معــه <آكشن> فى علامة حركية جسدية تؤكد عدم أحقيتــه بهــذا المكــان الخالــد وهــذه المهنة النبيلة على الإطلاق، ومع ذلك نال ما لا يســتحق فــى ظــل زمــن مغلــوط منقلب الحال يبروز فيه الإعلام المــأجور صــوره علــى كــل صــفحات الجرائــد اليومية والمجلات بمنتهى الإلحاح المخيــف، ليحتــل مــع الأســف مكــان الفنــانين الموهوبين المركونين فى الظل البارد..

أما المشهد الثانى فهو مشــهد اســتقبال الســيد أيمــن والــد منــال وجارتــه وحبيبته نادية لضيفهما المخرج فــى أول مقابلــة بــين هــذا الثلاثــى، وقــد أبــدى الحبيبان ترحيبهما بهذا الفنان الكبير الذى جــاء إلــى البيــت فــى زيــارة مفاجئــة عديمة الذوق دون موعد سابق.. لكن الحبيبــة ناديــة التــى اعتــادت بــدء كلماتهــا بصدق ثم دس أكاذيب حواء البريئة فى الطريق، أكــدت لــه بســرعة شــديدة مــن باب عدم الحاجة إلى المجاملة طالما أنها لم تعــرف نوايــاه تجــاه منــال بعــد، أن أفلامه التى لا تذكر اسمها أبــدا ولا تســتحق ملليمتــرا واحــدا فــى ذاكرتهــايخرج منها الجمهور والنقاد رافضين ثائرين غاضــبين.. والمــدهش أن المخــرج يعــرف جيدا ما يقوله الجمهور عنــه وعــن أفلامــه الرديئــة، ومــع ذلــك لــم يعلــق إلا بمجموعة من الكلمات التى تحاول الإضحاك بكل بجاحة، أمــلا فــى طلــب العفــو الإلهى فى المستقبل البعيد..

" نادية : أنا شوفتلك يا أستاذ فيلم اسمه . . اسمه . . دموع مش عارفة مين . .

عوف : <دموع التماسيح> .

نادية : حاجة زى كدة . . بس بصراحة كان يعنى. . . .

عوف : من غير صراحة . . أصله كان فوق مستوى الجماهير .

(ضحكات أيمن ونادية)

نادية : وشوفتلك فيلم تانى اسمه . . اسمه . . <آشعة مش عارفة إيه...؟؟؟>

عوف : <آشعة تنبثق من بين السحب الداكنة يا سى أحمد> .

نادية : بس بصراحة كان يعنى......

عوف : من غير صراحة . . أصله بصراحة كان تحت مستوى الجماهير .

(ضحكات أيمن ونادية وعوف)

أيمن : على فكرة يا أستاذ عوف . . إنت من مخرجين الموجة القديمة ولاّ الموجة الجديدة؟

عوف : أنا موجة متوسطة!

(ضحكات جماعية طويلة) "

نخلص من هذا المشهد الثانى قصدية الإعلان والتنبيه القوى أن الجمهور مهما كان محاصرا من وسائل الإعلام وسيطرة هذه الأفلام المخربة على دور العرض، لكنه فى الواقع ليس غافلا ولا مغسول المخ ويعرف جيدا الموهوب من عدمه، ويقدر مفهوم الفن الحقيقى بفضل وعيه مهما كان متواريا بفعل فاعل، وهو قادر على قراءة الماضى والحاضر جيدا. وذلك رغم حصاره بكم المغريات الكاذبة التى أكدتها صورة هذا المخرج بحجم كبير على صفحات إحدى المجلات، لينال بروباجندا إعلامية صاخبة ضخمة لا يستحقها بكل تأكيد كحقيقة أولى،أما الحقيقة المؤكدة الثانية فهى أنها دعاية مسفة تافهة مدفوعة الأجر كاملا.. والغريب أن بعد كل هذه المواجهة

الصـــريحة والإدراك العقلـــى الفعلـــى لطبيعـــة الأحـــداث والمرحلـــة والنمـــاذج المســـيطرة، لا يمـــانع الأب فـــى زواج ابنتـــه بهـــذا البهلـــوان بمنتهـــى الأنانيـــة والدكتاتورية والسلبية والاستسلام وغض البصر والبصـــيرة عـــن النكســـة الحاليـــة والنكسات القادمة لا محالة، مراعيا مصـــلحته الشخصـــية فقـــط بأنانيـــة مفرطـــة لا تخجل أبدا من الإعلان عن نفسها مهما كان الثمن..؟!!

وأخيرا نصل إلى المشهد الثالث والأخير فـــى ســـياق فكـــرة النكســـة الفنيـــة المطروحة، الذى يجسد طبيعـــة المخـــرج الإنســـان فـــى بيتـــه ومـــدى المســـتوى المتدنى الذى يعانى منه بفظاعة، عنـــدما اكتشـــفت منـــال بعـــد زواجهـــا بـــه فـــى خيالها أنها أحدث ضحية من ضحاياه اللائى أوقع بهـــن المخـــرج العبقـــرى عـــوف من خلال الزواج الشـــرعى والعرفـــى. ومنهـــا وصـــل الفـــيلم إلـــى منتهـــى قـــبح الصورة الحقيقية المخلخلة لهذا الشخص مـــن الخـــارج ومـــن الـــداخل دون أقنعـــة، بقصد فضح نوعية الفن الذى يقدمـــه هـــذا المخـــرج الأبلـــه الآفـــاق الجاهـــل مـــن خلال المنتجين الدخلاء الذين يتهافتون عليه رغم كل شـــىء. وهـــو مـــا يعـــود بنـــا فى النهاية تلقائيا إلى قيمة المنـــتج الفنـــان الحقيقـــى مثـــل مـــارى كـــوينى ومـــدى تأثيرها مع غيرها فى الارتقاء بذوق أجيال متوالية قدر المستطاع.

أين المفر؟!

أين المفر إذا كانت قوى المجتمـــع متمثلـــة فـــى منظومـــة الفـــن والإعـــلام المزيف تساهم فى تضخيم هذا المخرج التافه الفاســـد، الـــذى يعتمـــد علـــى الكهـــل عبد البصير فى تصوير فيلم <هطلت الأمطار> مع أنـــه لا يـــرى أبعـــد مـــن كـــف يده؟ حقيقة لا نعرف هل نضحك أم ماذا نفعل تحت وطـــأة هـــذه الجرعـــة القاســـية الصريحة من الكوميديا الســـوداء العنيفـــة ونحـــن نراقـــب مـــذيع الإذاعـــة النفعـــى الأكثر تفاهة وتخلفا من المخـــرج، مســـتعدا لـــدفع عمـــره كلـــه وملحقاتـــه مقابـــل إجراء حديث إذاعى أجوف مـــع مخـــرج ســـينمائى فاشـــل، ويتحمـــل كـــل أنـــواع الإهانات فى سبيل هذا الهدف الســـامى. مـــع أن هـــذا المـــذيع الـــذى تـــدنى عـــن

مستوى المتسولين عديمى الخبرة، يرى بعينيه مقاطع من مشاهد حمقاء مقززة من فيلم هذا المخرج الجهبذ، خاصة هذا المشهد الذى يرقص فيه رجل الغابة الضخم جدا مع فتاته أمام الكهف بكل مزاج عشرة بلدى فى مشهد جنسى فج! فأين المفر إذن للهروب من كل هذا جحيم هذه النكسة المستشرية فى المجتمع بطبقاته وأجياله وشرائحه ومواطنيه وأنماطه وشخصياته واستعاراته الرمزية وحكامه وشعبه؟!

يطرح المخرج عباس كامل صاحب السيناريو والحوار رؤيته وخطابه الفكرى فى كيفية انعدال هذا الهرم الاجتماعى السياسى الفكرى الثقافى المقلوب على رأسه، فى اجتماع مفاتيح الفن والعلم والضمير عند المواطن المصرى السوى المعتدل المتعلم المستنير الذى يصنع ترديدا مطمئنا لشخصية منال حتى لا تشعر بالوحشة والوحدة واليأس والاغتراب فى هذا العالم، وهو النموذج النادر المطلوب بشدة فى هذا الوقت والمتمثل فى الروائى المجهول والطبيب الماهر والعاشق الوفى والشاب الطموح د. زاهر (صلاح قابيل)، الذى لم يسمح له الفيلم بكل أسف بأى مشاهد إبداعية يتحرر معها من هذا القالب الجامد البارد الذى وضعه فيه دون أى سبب أو ذنب..

من البداية إلى النهاية يبدى المخرج عباس كامل والمنتجة المنفذة مارى كوينى استياءهما الشديد وسخريتهما الحزينة الواضحة من كل ما هو مختل فى هذه الحقبة الزمنية خاصة الفن الردىء، حتى فتحى العريس الوحيد الذى رضيت به منال باختيارها قبل لقائها بالطبيب زاهر باعتباره صديقها الذى تأمن له وتعرفه جيدا، يتضح أنها لا تعرفه مطلقا ولا تدرك أن كل الآلام التى يعانى منها فى معدته باستمرار سببها أنه فى داخله امرأة وأنه مصنف رجلا عن طريق الخطأ، وجل من لا يخطىء!

بعد انتهاءنا من كتابة هذا الجزء من الدراسة توقفنا لحظة لإعادة ترتيب الأوراق، وإذا بخاطر غريب يمر على بالنا فجأة، خاطر مستحيل لكنه مربك ومفزع بكل المقاييس.. ماذا لو امتد العمر بالفنانين الكبيرين عباس

كامل ومارى كوينى وشاهدا أفلاما أو فيما يطلق عليهــا أفلامــا تحلــق فــوق أبعــد قمم التخلف الأزلى قلبا وقالبا من نوعيــة "اللمبــى" وشــركاه مــن أكــوام الجهــلاء والمتسلقين وكارهى السينما؟؟ يا هل ترى ماذا كانــا ســيفعلان فــى هــذه النكســة الحقيقية التى نعيشها ونتجرع مرارتها حتى الثمالــة، وهــى تحاصــرنا بكــل قــوة وتسلط دكتاتورى قمعى لتخــرِّب عقولنــا وتحــرق أذواق أجيــال متواليــة وتمحــو وجود أرواح بريئة يانعة نضــرة قبــل أن تتفــتح وتتلــون أوراق ربيعهــا ويشــتد عودها يوما بعد يوم؟!!!!!

فيلموجرافيا المخرج عباس كامل (١٩١١– ١٩٨٥)

ولد الفنان الكبير عباس كامل فى الثانى من شهر يناير عام ١٩١١ وتوفى فى الخامس والعشرين من شهر ديسمبر عام ١٩٨٥. بدأ حياته الفنية مع عدد من المخرجين منذ عام ١٩٣٠، من بينهم عزيزة أمير وشقيقاه أحمد جلال وحسين فوزى. كما عمل أيضا كاتبا للسيناريو والحوار وقدم فيلم "طاقية الإخفاء" إنتاج عام ١٩٤٤ و"أم السعد" إنتاج عام ١٩٤٦.

١- صاحب بالين/ ١٩٤٦ (والقصة والسيناريو والحوار)
٢- عروسة البحر/ ١٩٤٧ (والقصة والسيناريو والحوار)
٣- بنت المعلم/ ١٩٤٧ (والقصة والسيناريو والحوار)
٤- كانت ملاكا/ ١٩٤٧ (والسيناريو والحوار)
٥- حدوة الحصان/ ١٩٤٩ (والقصة والسيناريو والحوار)
٦- منديل الحلو/ ١٩٤٩ (والقصة والسيناريو والحوار)
٧- بنت العمدة/ ١٩٤٩ (والقصة والسيناريو والحوار)
٨- أسمر وجميل/ ١٩٥٠ (والقصة والسيناريو والحوار)
٩- عينى بترف/ ١٩٥٠ (والقصة والسيناريو والحوار)
١٠- خبر أبيض/ ١٩٥١ (والقصة والسيناريو والحوار)
١١- فيروز هانم/ ١٩٥١ (والقصة والسيناريو والحوار)
١٢- شباك حبيبى/ ١٩٥١ (والقصة والسيناريو والحوار)
١٣- خد الجميل/ ١٩٥١ (والقصة والسيناريو والحوار)
١٤- حضرة المحترم/ ١٩٥٢ (والقصة والسيناريو والحوار)
١٥- مجلس الإدارة/ ١٩٥٣ (والسيناريو والحوار عن فكرة لإبراهيم الوردانى)
١٦- المقدر والمكتوب/ ١٩٥٣ (والقصة والسيناريو والحوار)
١٧- لسانك حصانك/ ١٩٥٣ (والقصة والسيناريو والحوار)
١٨- دستة مناديل/ ١٩٥٤ (والقصة والسيناريو والحوار)

١٩- فى صحتك/ ١٩٥٥ (والتأليف والحوار)
٢٠- تار بايت/ ١٩٥٥ (والقصة والسيناريو والحوار)
٢١- عروسة المولد/ ١٩٥٥ (والسيناريو والحوار)
٢٢- رحمة من السماء/ ١٩٥٨ (والسيناريو والحوار عن قصة ليوسف وهبى)
٢٣- عريس مراتى/ ١٩٥٩ (والسيناريو والحوار)
٢٤- أنا وأمى/ ١٩٦٠ (والسيناريو والحوار عن قصة لموسى صبرى)
٢٥- ه ٣/ ١٩٦١ (والسيناريو والحوار عن قصة صلاح إبراهيم)
٢٦- شهيدة الحب الإلهى/ ١٩٦٢ (والسيناريو واشترك فى القصة والحوار مع إبراهيم الإبيارى والكاتب العراقى غالب عبد الرازق)
٢٧- العقل والمال/ ١٩٦٥ (والسيناريو والحوار عن قصة عز الدين عارف)
٢٨- خدنى معاك/ ١٩٦٦ (والقصة والسيناريو والحوار)
٢٩- أنا الدكتور/ ١٩٦٨ (والسيناريو والحوار)
٣٠- مذكرات الآنسة منال؟/ ١٩٧١ (والقصة والسيناريو والحوار)
٣١- كان وكان وكان/ ١٩٧٧ (والقصة واشترك فى السيناريو والحوار مع أحمد حرك)

هذه المعلومات المختصرة والفيلموجرافيا مرجعها "قاموس السينمائيين المصريين" - منى البندارى ويعقوب وهبى - سلسلة آفاق السينما - إصدارت الهيئة العامة لقصور الثقافة - الجزء الأول - مارس ١٩٩٧.

أقوى من الحب

فى يوم من الأيام أقام المجلـس الأعلـى للثقافـة بالقـاهرة أسـبوعا لأفـلام المخرج المصرى الكبير الراحل عز الدين ذو الفقـار، وكـان لكـل ناقـد الحريـة فى اختيار الفيلم الذى يراه لعرضه ومناقشته مع الجمهـور فـى النـدوة التـى تلـى العرض مباشرة. فكرت بينى وبين نفسـى أن فيلموجرافيـا عـز الـدين ذو الفقـار كنز هائل لا يفنى وجواهره الشـهيرة معروفـة. توقفـت عنـد وصـف "معروفـة" وقررت الابتعاد عنه تماما ولو حتـى بتقـديم قـراءة نقديـة تحليليـة جديـدة لهـذه المرتبة من الأعمال، فضلت أن أختار ما هو غيـر معـروف ولـم يأخـذ نصـيبه من النقد والتحليل والاستقبال الجماهيرى الذى يليق به لسـبب أو لآخـر. مـن هنـا قررت اختيار الفيلم الجميل "أقوى من الحـب"، فهـو علـى بسـاطته عمـل شـديد العمق والإنسانية والإبـداع الجمـالى والموسـيقىيطرح إشـكاليات متشـابكةورؤية ممنهجة ومن أفضل نماذج فـن الأداء التمثيلـى المـدروس. نعـم لا يبـدو علـى الفيلم ما أقوله من أول وهلة، لكنها غالبا ضـريبة الأعمـال التـى تختـار أسـلوب السهل الممتنع والذى يُعـدمن أصـعب الأسـاليب علـى الإطـلاق ومـن أمتعهـا أيضا.

ينتسب الفيلم المصرى "أقـوى مـن الحـب" إنتـاج ١٩٥٤ إلـى مجموعـة أفلام عز الدين ذو الفقار التى تلخـص روحـه الرومانسـية وأسـلوبه السـينمائى، لينضم إلى بقية أقرانه الذين يسيرون على نفس الطريق مثـل "موعـد مـع الحيـاة " إنتـاج عـام ١٩٥٣ و"موعـد مـع السـعادة" ١٩٥٤ و"إنـى راحلـة" ١٩٥٥ و"شاطىء الذكريات" ١٩٥٥ و"بـين الأطـلال" ١٩٥٩ و"نهـر الحـب" ١٩٦٠مـع فارق استقبال كل عمل بالشكل الذى يستحقه. مـن خـلال هـذه القـراءة التحليليـة لفيلم "أقوى من الحب" نستطيع تحديـد عـدة ملامـح مشـتركة بينـه وبـين بقيـة الأفلام المشار إليها لتقديم إشارة مختصرة لبعض مـن سـينما المخـرج المصـرى الراحل عز الدين ذو الفقار. وربما تشـترك هـذه العناصـر بشـكل أو بـآخر مـع مجموعة أفلام عز الدين ذو الفقار المختلفة مثـل "إمـرأة فـى الطريـق" و"الرجـل

الثانى"، لكن مع فـارق البنـاء الـدرامى الفنـى والمعالجـة السـينمائية والأجـواء المحيطة.

تأتى على رأس هذه العناصر المشتركة تيمة الحب التـى اهـتم عـز الـدين ذو الفقار باللعب على أوتارها طوال مشواره الفنـى، مـن خـلال ثنائيـة "الحيـاة/ الموت" على المستوى الجسدى والنفسى مع اخـتلاف العلاقـة بـين طرفيهـا مـن عمل لآخر. هذه العلاقة يحددها مسار تيمة الحـب فـى الصـراع الـدرامى، فنجـد أن الرابط بين طرفيها أحيانا يصبح الاختيار الحاسم بمنطـق إمـا هـذا وإمـا ذاك. وأحيانا نجده الوسيلة الوحيدة للخـلاص والهـروب مـن الطـرف الأول والـذهاب إلى العالم الآخر، وأحيانا ثالثة يتجسد هذا الـرابط بمنطـق الفـارس النبيـل الـذى يلملم قوى الحب الروحانية لينقذها ويلحق بها قبل تلاشـيها مـن الـدنيا المحسوسـة بعيدا عن مجهول العالم الميتافيزيقى، خاصة فى حالـة رحيـل أحـد الحبيبـين دون الآخر. وكثيرا ما تلقى علاقة ما متمحورة حول طفل بظلالهـا علـى هـذه الثنائيـة المتشابكة وطرفيها المتلازمين فـى أفـلام عـز الـدين ذو الفقـار، فتقلـب مسـار صراعاتها وذرواتها وموازينها واحتمالاتها أو ترمم ثقـوب خللهـا بمـا لا يتوقعـه أحد بما فيهم العاشقان نفسهما.

لكن هذه الثنائية "الحيـاة/ المـوت" لا تتخـذ مكانهـا كأسـاس درامـى فـى أفلام عز الدين ذو الفقـار إلا فـى حالـة مـيلاد الحـب الرومانسـى بمواصـفاته الخاصة. تنبع خصوصية طبيعة الحب الرومانسـى الخـالص اللانهـائى لكونهـا لا تنطبق على كل العلاقـات العاطفيـة ولا تتـوفر ملكاتهـا التـى يصـعب تحملهـا تمامافى كل العشاق بسهولة. وهذه الخصوصية بالتحديـد هـى التـى تكتـب لتيمـة الحب مصير الخلـود اللامتنـاهى، وتـوفر للعاشـقين عالمـا سـريا لا يتسـع إلا لأقرانهما من معتنقى مذهب الحب الرومانسى.

الحب الرومانسى

نوجز باختصار مواصفات الحب الرومانسى كما قدمه د. محمد غنيمى هلال فى كتابه "الرومانتيكية" الصادر عن دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، وهو ما سيسهم بشكل بارز فى القراءة التحليلية لفيلم "أقوى من الحب". وعندئذ يمكننا تأويل نسق البناء الفكرى الذى وضعه السيناريست محمد كامل حسن المحامى ودائرة العلاقات الدرامية الفاعلة وأطراف صراعاتها الوجدانية والفكرية، وهو ما سيطرحه حوار الفيلم بشكل واضح تماما على لسان أبطاله فى لحظات بعينها وفى أجواء متناسقة مع طبيعة الفكر الرومانسى والروح المحبة المتفردة.

الحب الرومانسى هو الذى يجمع بين الحب والفضيلة والدعوة إلى حقوق الفرد وتقديمها على نظم المجتمع، ويعلى تماما من شأن السمو بعاطفة الحب وحسبانها فضيلة من الفضائل الكبرى. لهذا من حقها التقديم على كل ما يعتد به المجتمع من فضائل موضوعة، لأن الإنسان فيها يطيع ناموس الطبيعة وهو من وحى الله. فالطبيعة هى التى قدرت أن يكون هذا المحب قدر حبيبته عندما أوقدت هذه الشعلة المقدسة فى قلبيهما، لأن الله قد فضلهما بهذه العاطفة الصافية. فإذا كان العاشقان من العصاة فى نظر الناس، فهما ليسا كذلك أمام الله لأن نظم المجتمع فاسدة إذ هى قائمة على تمييز لا مبرر له. فإذا ضاق الرومانتيكى يوما بالناس وتاقت نفسه إلى الأحلام، فهو لا ينشد سعادته إلا فى ظلال الحب خاصة فى أحضان الطبيعة. ويتبع الرومانتيكيون فلسفة جان جاك روسو فى اعتقادهم أن العاطفة الصادقة فى الحب هى السعادة، ولا سبيل إلى نشدان هذه السعادة فى الاختلاط بالناس، بل فى الخلوة الجميلة مع الحبيب حيث لا رقيب سوى الضمير الطاهر والتعفف. والحب بهذا المعنى طريق لتنمية المواهب، وسبيل مأمون العاقبة فى تكوين الفضائل وفى تفتح المواهب ونضج العبقرية. ثم إن للحب حق التقديم فى حقوقه على كل مزاعم المجتمع.. فالخلق والسعادة لا يفترقان إلا حين تتدخل النظم الزائفة للحياة الاجتماعية، فتنفث سمومها فى نقاء الطبيعة الطاهرة. بالتالى لم يعد الحب الرومانسى

عاطفة جارفة من عواطف القلــب، بــل صـــار لـــدى الرومـــانتيكيين فضـــيلة مـــن الفضائل ووسيلة لتطهير النفوس وصفائها. ومـــن الطبيعـــى أن تحتـــل المـــرأة فـــى ذلك الحب الرومانسى مكانة رفيعة لم تظفـــر بمثلهـــا مـــن قبـــل، فقـــد أدى الســـمو بالعواطف والصدق فيها إلى نوع مـــن تقـــديس المـــرأة والإشـــادة بهـــا والخضـــوع لسلطانها. ولم يكن ذلك أبدا عـــن مذلـــة أو ضـــعف، بـــل كـــان مصـــدره صـــدق العاطفة فقط لا غيـــر. وأكثـــر الرومـــانتيكين يـــرون أن المـــرأة ملـــك هـــبط مـــن السماء، يطهر قلوبنا بالحب ويرقـــى بعواطفنـــا ويـــذكى شـــعورنا ويشـــجعنا علـــى النهوض بأعباء واجباتنا الخلقية والسياســـية والوطنيـــة. ومـــن الطبيعـــى أن يـــرى الرومانتيكيون المرأة بطبيعتها أقرب إلى السماء، لأنهـــا فـــى حقيقـــة الأمـــر أكثـــر حساسية وأقوى شعورا.

تضيف إلينا عدة مصـــادر بحثيـــة أخـــرى أن مـــن أهـــم مميـــزات الحـــب الرومانسى الإيمان بالحب الصادق من النظـــرة الأولـــى، وأن الوقـــوع فـــى هـــوى هذا الحبيب قدر لا مفر منه لبلوغ المراتب العلا ودرجـــة التوحـــد المتفـــرد، ليهـــب العاشق لمعشوقه السعادة والخلود سواء فـــى الحيـــاة أو فـــى العـــالم الآخـــر. ومـــن الطبيعى أن هذه السعادة لا ترتقى قيمتهـــا إلا بقيمـــة معانـــاة الحبيبـــين وصـــراعهما ضد العقبات التى تعتـــرض طريقهمـــا لبلـــوغ منتهـــى الأمـــان العـــاطفى والكمـــال الداخلى. فالحياة فى هذا الكون لا تســـتقيم أبـــدا بـــدون وجـــود الحبيـــب والحرمـــان منه، لكن خالص أملهما أن يرى كل منهما الآخر ســـعيدا ولـــو كـــان ذلـــك مقابـــل سعادته التى توازى حياته الفعلية. مـــن هـــذا المنطلـــق ارتفعـــت قيمـــة التضـــحية بسخاء وبترحاب، وانتفت قيمة العالم المحيط فى ظـــل عـــدم وجـــود الحبيـــب الـــذى يفنى فى وجوده عاشقه.

ولا يعنى حـــدث المـــوت فـــى الحـــب الرومانســـى بلـــوغ مرحلـــة اليـــأس والهزيمة أمام عقبات المجتمع صـــاحب النظـــرة المتســـلطة، لكنـــه علـــى النقـــيض تماما يمثل تجدد الأمل فى اللقاء الأبدى وإصرارا علـــى تـــذوق الســـعادة الخالصـــة فى العالم الآخر باجتماع شمل روح الحبيبـــين مـــرة أخـــرى،لكن هـــذه المـــرة دون تدخل من أحد ودون خوف من الفراق..

الفيلم المصرى "أقوى من الحب"

تاريخ الإنتاج: ١٩٥٤

إنتاج: شركة مصر للتمثيل والسينما

ستوديو مصر يقدم

قصة وسيناريو وحوار: محمد كامل حسن المحامى

بطولة: عماد حمدى (مجدى) – مديحة يسرى (د. أمينة زوجة مجدى) – شادية (سميرة حبيبة مجدى) – حسن البارودى (أ. عونى) – زينات صدقى (زينه) – ثريا فخرى (المربية) – عبد الغنى النجدى (محمد)

الأطفال : ميمى جمال – وجيه الأطرش –العربى مصطفى

مدير التصوير: أحمد خورشيد

مونتاج: حلمى صادق

موسيقى: عبد الحليم نويرة

مناظر: أنطون بوليزويس

أشعار الأغانى: يا سارق من عينى النوم (جليل البندارى)

إيه فوق الحب (صالح جودت)

إحنا فى الجنه (عبد العزيز سلام)

ألحان: رياض السنباطى – أحمد صدقى – نير مراد

ماكياج: يوسف محمود

رئيس قسم الصوت: المهندس نصرى عبد النور

أخذت المناظر وتم الطبع والتحميض: باستوديو مصر

مدير الإنتاج: بكباشى مهندس حلمى عبده

التوزيع لمصر وجميع أنحاء العالم: شركة النيل للسينما

إخراج: عز الدين ذو الفقار

تصاريف القدر

تحدد المشاهد الأولى من هذا العمل توجهات المحور الدرامى فى فيلم "أقوى من الحب"، عندما أقام مؤلف القصة والسيناريست وكاتب الحوار محمد كامل حسن المحامى المتن الدرامى من منطلق مصادفة قدرية بحتة مقبولة على المستوى المنطقى بلا افتعال. فعندما دق الجرس معلنا رحيل القطار من إحدى محطات السكك الحديدية التى لا نعرفها، تم تثبيت الكادر لمدة ثوان غير محسوسة على فتحة سلم أرضى مظلم بعض الشىء فى أعماقه. يمثل هذا السلم الوحيد الخالى تماما لحظة التقاء المكان بالزمن، تمهيدا لظهور بطلة الأحداث سميرة (شادية) مع صديقتها زينه (زينات صدقى). فقد اتخذت سميرة قرارها باللحاق بالقطار وأصرت على خوض هذه الرحلة، لتستكمل دورها المرسوم فى تدابير القدر،ثم راحت تتنقل فى القطار من ديوان لآخر لأسباب مختلفة حتى تستقر فى النهاية على الديوان الذى يجلس فيه مجدى (عماد حمدى)، هذا النائم الذى يخفى وجهه تحت الجريدة. وما هى إلا لحظات معدودة حتى يتبادل الاثنان موقعهما، ليستيقظ مجدى الرسام صاحب الذراع الواحدة وتنام سميرة لكن دون أن تغطى وجهها، لأن سميرة الجميلة الجريئة القوية البريئة ليس عندها ما تخفيه، ويوحى وجه سميرة الملائكى النائم بلحظة إلهام لمجدى، يرسم لها فيها اسكتشا معبرا مشحونا بإحساس اللحظة، لا يخلو من فطرة الموهبة وحالة فنية لحظية اختطفته رغما عنه وبرضاه لم يستطع مقاومتها.

سنتوقف هنا أمام هذه المشاهد الأولى القليلة المتوالية لنستخلص منها بعض الملاحظات التى ستمتد ظلالها مع المتلقى حتى نهاية عرض الفيلم، تتعلق بمفهوم وكيفية تعريف الشخصيات طبقا للبناء الرومانتيكى، بالعلاقة الجدلية بين الكتلة والفراغ، تبادل الأماكن بين المنظور الأول والثانى، طبيعة دور ودلالات المنظور الثالث، شفرات الضوء والظلام فى توظيف وتأثير اللغة البصرية الخلاقة، العلامات الديناميية للدرجات الصوتية.. أولا وضعت

هذه المشاهد الأسس الأولى للإعلان عن أسلوب عــز الــدين ذو الفقــار فــى رســم تكوينات الكادر السينمائى بمدلولاتــه الدراميــة والجماليــة التشــكيلية، مــن خــلال الارتكاز على نقطة ما فى الفراغ البصــرى العميــق للتمهيــد لظهــور شخصــيات مؤثرة مصحوبة بأحداث مفاجئة حتى تملأه الشخصية القادمــة مــن قريــب أو مــن بعيد. وهو ما سنجده يتكرر بتنويعات بصرية مختلفــة فــى عــدة مشــاهد لاحقــة، وفقا لتصاعد الصراع الــدرامى المطــروح المحــيط بــدائرة العلاقــات الدراميــة الفاعلة. هذه الدائرة المتشابكة هــى التــى ستضــم كمــا ســنرى ســميرة ومجــدى وحبهما الرومانتيكى الكبير الحقيقى الذى تولد داخلهمــا بتصــريفات القــدر، مقابــل وجود دكتورة أمينة (مديحة يسرى) زوجــة مجــدى وانشــغالها التــام عنــه وعــن أولادها بعملها المتواصل فــى المستشــفى الــذى لا ينتهــى بهــدف الإنفــاق علــى البيت والوصول به إلى مستوى الرفاهية الاقتصــادية بعــدما فقــد مجــدى ذراعــه وأصبح بلا عمل ولا مــورد، ومقابلحقيقــة وجــود أولاد مجــدى الثلاثــة (ميمــى جمال- وجيه الأطرش- العربى مصــطفى) كعوامــل مســاعدة إيجابيــة وســلبية يمنحون مجدى الصبر ونسمة الأمل بينما يقفون حــائلا كبيــرا دون تحقيــق أحــلام العاشقين المتيمين، مع محاولتهم الدائمة تنبيه والدتهم للخطــأ القاتــل الــذى ترتكبــه فى حق نفسها قبل زوجها وأولادها بوعى أو بــدون وعــى. يتكــرر نفــس تكنيــك الارتكاز على نقطة ما فى الفراغ البصــرى العميــق انتظــارا لظهــور شخصــيات مؤثرة مصحوبة بأحداث مفاجئة حتــى تمــلأه الشخصــية التــى تعنينــا فــى هــذه اللحظةعلى سبيل المثــال،ونحن نــرى مشــهد الظهــورالأول لزوجــة مجــدى د. أمينة البطلة الغائبة الحاضرة.فهى تهبط درجات السلم الخــالى قبــل ظهورهــا فــى المستشفى مع مساعديها بكامل هيئتهــا العلميــة الوظيفيــة القياديــة القويــة الجافــة بخطوات منتظمة واثقة آلية مبرمجة على هذا المكان بحكــم غلبــة العــادة وســلطة الامتلاك. قبل ظهور سميرة تصعد سلم المحطة ود. أمينــة تنــزل ســلم المستشــفى بعكس الاتجاه، سنلاحظ أن المخرج عز الــدين ذو الفقــار يتعامــل مــع المنظــور الأول والثانى للصورة بلغة التلاعب والتحايــل والتبــادل الموظــف جيــدا لخدمــة منهجه السينمائى البصــرى الــدرامى. قبــل ظهــور الشخصــيتين المتصــارعتين

لاحقا سميرة وأمينة كان سلم المحطة وسلم المستشفى يمثلان المنظور الأول والوحيد داخل الكادر السينمائى الفارغ من شخصياته، لكنهما وحدهما لا يساويان شيئا إلا عندما تصعد سميرة وتهبط د. أمينة درجات السلم هنا وهناك، أى عندما يمتلآن بالشخصيات الفاعلة التى ننتظرها، وبالتالى تتراجع درجات السلم فورا وتترك قمة المنظور الأول الصريح الذى يملأ الشاشة للشخصيتين لتحتل الكتلة المرجوة هذا الفراغ المطروح، وتنسحب درجات السلم خطوة واحدة إلى الخلف لتحتل مكانة المنظور الثانى. أما المنظور الثالث فيتشابه فى الحالتين رغم اختلافه الظاهرى من أول وهلة. فهذا القدر المجتزأ من الظلام القابع فى خلفية مشهد سلم المحطة كأول ظهور لسميرة يمثل ترديدا دالا لبقعة الضوء القابعة فى المنظور الثالث فى مشهد سلم المستشفى كأول ظهور لشخصية د. أمينة. الظلام والنور وحدهما لا يمثلان دلالة واضحة بل منقوصة، لأنهما دلالة حيادية وعلامة بصرية تحمل بالية أحادية اللون والمنظور لا تملك سيادة مستقلة، توحىبهيمنة مزيفة لهذه المساحة الضوئية على الحدث بدلالة شبه مباشرة. فالعنصر المشترك بين سميرة ود. أمينة أنهما ليستا شخصيتين مخادعتين على الإطلاق، لكننا سندرك أن المنظور الثالث اللونى الذى استقبل ظهورهما هو الذى خدعنا، لأنه منحنا شفرة ضوئية جمالية عكسية لكلتا الشخصيتين. فالظلام الذى تظهر سميرة من قلبه على سلم المحطة هو فى الحقيقة عكس النورانية المتوهجة القادمة من داخلها، والضوء الساطع القادم من مصابيح صناعية يحيط بسلم المستشفى الذى يستقبل الظهور الأول لشخصية د. أمينة هو فى الحقيقة عكس الإظلام الكامن داخل هذه الطبيبة القوية الجافة. والغريب أن لا سميرة تعبأ بالظلام خلفها مكتفية ببراءتها المنيرة، ولا د. أمينة تعبأ بالنور حولها لأنها مصابة بعطب فى البصيرة وليس البصر.

عندما نصف هيئة د. أمينة العلمية الوظيفية بالقوة الجافة نكون قد وضعنا أيدينا على أهم وأدق الاختلافات بين مكونات ومفهوم الشخصية الدرامية داخل أمينة وسميرة كما سيتضح لاحقا.

نستكمل الملحوظة الأولى التى نستخلصها مـن مجموعـة المشـاهد الأولـى القليلة فى بداية الفيلم لنرى مـدى ترديـدها أو اختلافهـا ودرجـة هـذا الاخـتلاف وأسبابه وغرضه فيما بعد لنربط الجزء بالكـل. نتواصـل مـع درجـات المنظـور فى حقبة مشاهد أخرى ستأتى بعد ذلك،ونرى كيـف كـوّن عـز الـدين ذو الفقـار ثنائيا متفاهما متناغما مع مدير التصـوير أحمـد خورشـيد للتعامـل مـع مسـتوى عمق المنظور الثالث الموحى البعيد فى توظيـف كافـة مشـاهد الحديقـة الجميلـة ودروبها الواسعة وأشجارها المثمرة، والتـى احتـوت الحبيبـين مجـدى وسـميرة فى مشـاهد مختلفـة حسـب تـدرج توطـد قـوة الحـب الرومـانتيكى داخلهمـا، وقدرتهما على مقاومتـه ومواجهتـه والبـوح بـه رغـم كـل حـواجز المجتمـع المحيطة. فعلى حين جسدت هـذه الطبيعـة المحيطـة مظـاهر وملابسـات الجـو العام المفعمبالإحساس بالدفء والسـلام والأمـل المنبعـث مـن داخـل العاشـقين أحيانا، نجدها تتحول فى مشهد الختـام علـى سـبيل المثـال إلـى مسـاحة نفسـية جرداء طغت على وجود خضـار الأشـجار مـن حولهـا ونفتـه تمامـا، كمعـادل مرئى لانهيار حبسميرة وتلاشـى أملهـا فـى لحظـة واحـدة. فابتلعـت الطبيعـة سميرة التى ترحل وحدها بعد انتهـاء دورهـا فـى إشـعال فتيـل الإلهـام داخـل مجدى، وبعث الحب الراكد من جديـد بـين الـزوجين العائـدين. وبعـدما كانـت سميرة ملاك الجنة الوحيـد وحارسـها، لفظتهـا الطبيعـة خارجهـا فـى الاتجـاه المعـاكس بعـد قـدوم د. أمينـة فـى ثوبهـا الحقيقـى لتسـتعيد مكانـة حـواء الوحيدة،وتبقى سميرة وحـدها تجنـى آلام الحرمـان والسـمو الروحـانى وتسـعد بسعادة حبيبها ولو على حساب شقائها الداخلى.

نصل إلى الملحوظـة الثانيـة.. لقـد لعبـت هـذه المشـاهد الأولـى علـى بساطتها دورا هادفا فى التعريف المبسـط الهـادىء لشخصـية سـميرة، بتركيبتهـا الدرامية المرنة المسالمة والمتوهجة مـن داخلهـا دون قصـد، ولكـى نشـعر بعـد عقد مقارنة فى المسـتقبل القريـب جـدا بمـدى الجفـاء الـذى ضـرب جـوهر شخصية د. أمينـة وأنوثتهـا الموجـودة بغـزارة فعليـة لكنهـا متواريـة لسـبب ما.سيأتى دور تحليل مساحة هذا الجفاء داخل أمينة فى حينـه كمـا ذكرنـا سـابقا،

لكن ما يهمنا هنا بالتحديد أن سيناريو هــذا الفــيلم كــان مــن الــذكاء أن قــدم لنـــا النقيض أولا أى بذور وجذور التركيبة الدراميـــة لشخصـــية ســـميرة قبـــل ظهـــور شخصية د. أمينة، حتى نستشعر مـــرارة الفـــارق بـــين الاثنتـــين، ودلائـــل ونتـــائج هذا الفارق وانعكاسه على شخصية ومشـــاعر وموهبـــة مجـــدى الرســـام. وبالتـــالى نتعامل مع الثلاثى"مجدى/سميرة/أمينة" بقلـــب مفتـــوح فـــى ظـــل ضـــوء ســـاطع لا يخفى أى شىء، ولا يلهينا بمفاجآت أو أى مظهـــر مـــن مظـــاهر التشـــتيت تشـــغلنا عن التشريح الإنســـانى المقصـــود للـــنفس البشـــرية بـــأطراف الصـــراع الثلاثـــى حسب تطور الصراعات الدرامية المكثفة المركزة المطروحة.

إن أهم ما يميز شخصية سميرة أنها تحمـــل داخلهـــا نبعـــا إنســـانيا مشمســـا فياضا، اعتاد أن يجود بالحنان واحتـــرام الرفيـــق الـــذى لا تعرفـــه لكونـــه إنســـانا فقط لا غير، إضافة إلى روحها المرحة المتفائلة وطبيعتهـــا الخيـــرة الـــتىلا تمـــانع بل تتمنى مساعدة الآخـــرين دون مقابـــل، وبريـــق روحهـــا النبيلـــة المحبـــة الـــذى يفصح عن نفسه خاصة فى حالـــة الاســـتمتاع الحقيقـــى بـــالفن الراقـــى أو بلحظـــة حب صادقة. وربما تكون هنـــاك بعـــض المبالغـــة فـــى المواصـــفات التـــى أحـــاط العمل سميرة بها، لأنه كان يسعى من البداية إلى رســـم صـــورة لهـــا أقـــرب إلـــى الملاك منها إلى البشر،كإعلاء أيضا لمكانـــة الموهبـــةوالفن حيـــث إن ســـميرة هـــى الأخرى فنانة درست الفنون التشـــكيلية وترســـم أيضـــا. مـــن هنـــا نـــرى أن هـــذه المبالغة المقصودة تُعتبر بديهية ضـــرورية عنـــدما نـــرى فـــى النهايـــة أن ســـميرة ســـتكون الطـــرف المضـــحى فـــى علاقـــة العشـــق الرومـــانتيكى الجمـــالى التـــى ستربطها بالفنان التشـــكيلى الســـلبى اليـــائس مجـــدى، والطـــرف المضـــحى هنـــا بمواصفات الحب الرومانتيكى هو فى الحقيقة الطـــرف المتســـامى الأقـــوى ولـــيس المهزوم الأضـــعف.وهذا مـــا يعـــود بنـــا إلـــى مواصـــفات المـــرأة ذات الطبيعـــة الملائكية النبيلة فـــى الحـــب الرومانســـى، عنـــدما أشـــرنا ســـابقا إلـــى أن أكثـــر الرومانتيكيين يرون أن المرأة ملك هبط من السماء يطهـــر قلوبنـــا بالحـــب ويرقـــى بعواطفنا ويذكى شـــعورنا، ويشـــجعنا علـــى النهـــوض بأعبـــاء واجباتنـــا الخلقيـــة والسياسية والوطنية. وقد حرص الفـــيلم علـــى الإشـــارة إلـــى التركيبـــة الدراميـــة

الرقيقة العفوية لشخصية سميرة تماما كما الطبيعة وفطرة روح الفن وترديدا لهما لأنها منهما ولهما، إذا انفصل أحدهما عن الآخر يختل ويعتل ويذبل ويتهاوى ويُغتال ويتوه كل منهما عن ماهيته وماهية الآخر.وندلل على ذلك بالمشهد الذى تركها على طبيعتها تمرح مع الأطفال بتجاوب صادق غير مرتب فى ديوان القطار الذى لم تجلس فيه قبل أن يسوقها قدرها ناحية ديوان مجدى، وعندما قابلت معاكسات الرجل سليط اللسان فى ديوان القطار الثانى الذى لم تجلس فيه أيضا بالصمت التام والانزعاج الداخلى من هذه الكائنات السفيهة العجيبة، وتركته برفقة صديقتها دون إهدار طاقتها وإظلام نورانيتها الداخلية بكلمة واحدة، واكتفت بالفعل الإيجابى وهو المغادرة النهائية بغير رجعة، تماما مثلما صممت على اللحاق بالقطار مهما حدث، وأيضا عندما اختارت الجلوس أمام مجدى النائم وقد انشغلت بنهى صديقتها بهدوء سواء عن إيقاظه بالتصرفات الصاخبة، أو عن السخرية منه وانتقاد طبائع وأحوال هذا المستغرق فى النوم برغم ضجيج القطار المزعج.هذه هى سميرة التى تحترم خصوصية البشر، هكذا تفكر وتتصرف مع من لا تعرفه، فما بالنا مع من تحب؟؟!!

"سميرة: بالراحة يا زينه إنتى مش شايفة الراجل نايم..

زينه: بقى ماصحتوش دوشة القطر دى كلها، هيقوم يصحى على دوشة الباب؟!!

وماله مغطى وشه بجرنان كدة ليه؟

سميرة: إحنا مالنا وماله

زينه: ما انا خايفة ليكون مسورق ولاّ..

سميرة: ما تسيبى الناس بقى فى حالها"

بالتالى كان مــن الطبيعــى فيمــا بعــد أن تنــاغى ســميرة بآهاتهــا غنــاء الملائكة الهائمة السعيدةفى الحديقة المفتوحــة الخلابــة التــى أبرزتهــا الكــاميرات كقطع ملضومة من جمال الجنة على الأرض، هذه الملائكــة التــى تشــعر ســميرة بوجــودهم فعليــا داخلهــا وحولهــا يحتفلــون بفطرتهــا ويفرحــون بمشــاعرها ويحترمون قلبهــا ويســعدون بوجودهــا ويتفهمــون تجلياتهــا ويزفــون ســعادتها ويأتنسون بحريتها وينسجمون مع غنائهــا ويتســامون مــع موهبتهــا.تردد نغمــاتهم كرجع الصدى بين الأشجار بنفس الطبقة الحالمــة المحلقــة فــى الســماء فــى ذروة نشوتها مع مجدى بسلطان جلال لحظة الحب التــى ســكنتها تمامــا وملأتهــا عــن آخرها. منتهى الحب، منتهى الصــفاء، منتهــى الأنوثــة، منتهــى الســمو، منتهــى الخلود، منتهى القدسية، منتهــى الــدنيا، منتهــى الجنــة. فــى قلــب هــذا المشــهد الرومانتيكى المهيب الذى يُعد واحــدا مــن أجمــل وأبــدع مشــاهد الفــيلم وربمــا السينما المصرية على الإطلاق،تتخلــق لحظــة الإلهــام وتتجلــى موهبــة ســميرة وهى تغنى "إحنا فى الجنة"،فعــذوبتها الحقيقــة مســتمدة مــن تكوينأركــان المشــهد سياقا خلاقا مع المشهد الذى يسبقه مباشرة ليكتمــل إبــداع رقــى الجــو العــام فــى لحظة منفصلة عن الدنيا وعن حياة ما قبلها حيــاة ولا بعــدها حيــاة. وفيــه تبــرز جماليات قيادة المخرج عز الدين ذو الفقار لفريــق عملــه مــدير التصــوير أحمــد خورشيد والمونتير حلمى صادق والمؤلف الموســيقى عبــد الحلــيم نــويرة، ليؤكــد مدى تناغمهم وتوافقهم الفنى برؤية موحدة فــى تشــكيل ســياقات منفصــلة متصــلة بين كتلة المشاهد، فى تكوينات قليلــة ضــيقة النطــاق أحيانــا ومتواصــلة بغــزارة أحيانا أخرى.

أما إذا أردنا تحليل مدى حلاوة وتوظيــف وتــأثير هــذا المشــهد الملائكــى بمنظوره الثالث شديد الإيحاء والجاذبية، فلابــد أن نربطــه بالمشــهد الــذى يســبقه مباشرة لكى تتكامل رؤيتنــا للســياق العــام بموضــوعية دون اجتــزاء أو مبالغــة. لقد ربط السيناريو بــين مشــهدين متناقضــين تمامــا علــى المســتوى الســطحى الظاهرى ليحدث خللا فى قنوات التوقع التقليــدى داخــل اســتقبال المتلقــى، حيــث تعامل عز الدين ذو الفقار مــع المشــهدين وكأنهمــا مشــهد واحــد مطــوّل يمــر

بحـــالات مختلفـــة مـــن أقصـــى الظـــلام إلـــى أقصـــى النـــور دون مرحلـــة وسطيةتدريجية، وهو ما يعطى هذين المشهدين المســاحة القويــة الفاعلــة لإحــداث الأثر الإيجابى المدوى المستمر داخل المتلقى فى الانتقــال المباغــت بــين عــالمين مختلفين تمامــا مــن أدنــى الأرض إلــى عنــان الســماء ونحــن مازالنــا علــى الأرض..

فى المشهد السابق على الأغنية نرى بكـل وضـوح كيـف بلغـت العلاقـة بين مجدى وزوجته ذروة يأس الطريــق المســدود، حينمــا محــت د. أمينــة آخــر بصمات وجود وقيمة الزوج فى حياتها تماما ولم تعبأ بهديتــه فــى عيــد ميلادهــا. كما أنها لم تستقبل أهم حدث جوهرى فى حياة مجدى ببيعــه لوحتــه بمبلــغ كبيــر، واعتراف المجتمع الذى يتعامــل معــه بشــهادة إعــادة مــيلاده بأنــه فنــان حــى موهوب مفيد لنفسه ولغيره، بعدما تم توصيفه وقيده منذ أربــع ســنوات فــى خانــة الكوم المهمل كقيمة عاطلة مرفوعة من الخدمة مؤجلــة للحكــم فــى قضــية فقدانــه ذراعه الذى لن يصدر أبدا. بهذا الفاصل الجــارح مــن الشــعور المتبلــد تكــون د. أمينة قد بلغت أقصى درجات النجــاح العكســى، عنــدما قطعــت بيــديها وعقلهــا المستغلق وقلبها الذى تاه منها آخر خيوط التواصل والأمــل بينهــا وبــين زوجهــا، الذى تركته وحيدا غريبا منعــزلا مشــتتا تمامــا فــى عالمــه الخاصــعلى وشــك الفناء، وفضلت الذهاب إلى عملها دون أن تكلــف خاطرهــا بمشــقة إخبــاره لأنهــا تضمن أنه موجود ينتظرها عند عودتها. لقــد أصــدرت الزوجــة حكمهــا الجــائر بنفسها على نفسها فى قضيتها الخاسرة التى لعبــت فيهــا دور وكيــل النيابــة الــذى يغتال سعادتها دون وعــى منهــا، وأعلنــت بــالقول والفعــل أن صــفحة مجــدى وقعت دون قصد من كتاب حياة د. أمينــة أو هكــذا تصــورت. منــذ بدايــة هــذا المشهد نجد أن موسيقى عبد الحليم نويرة تــدخلت بســرعات مختلفــة وقبعــت فــى الخلفية السمعية القريبة، بوقع خفيف يشتد قلــيلا حســب تطــور الموقــف خاصــة مع أنغام الآلات الوترية، حتى بلغت أكثــر درجــات الحــزن الممتــزج بالصــدمة اليائسة والبرودة المحيطــة لانعــدام الحــب. ومــن خــلال قطــع شــديد النعومــة تواصلت نفس الجمــل الموســيقية وانســحبت بحالهــا ومحتالهــا بشــحنة الشــجن

الحادة من نهاية مشهد الزوجين، وانقلبت مدلولاتها تماما لتصبح بداية غاية فى الرشاقة لواحد من أجمل مشاهد الحب بين مجدى وسميرة فى الحديقة التى تشهد مناجاة سميرة مع الملائكة. واتخذت موقعها فى منظومة درامية مصغرة شديدة الإيحاء باكتمال نضوج الإحساس بالحب الممتزج بالرقى الداخلى والتصالح النفسى داخل الحبيبين فى صورتهما المثاليةالمنشودة.

كما لعبت الدرجات الصوتية وتوظيفها المدروس دور العلاماتالديناميية فى هذا الفيلم.. قدم المؤلف الموسيقى عبد الحليم نويرة مقطوعات موسيقية خلاقة متسقة مع الجو النفسىلأطراف الصراع تبدو وكأنها منفصلة، محملة بكم من التنويعات الموسيقية المتميزة مستخدما الآلات الوترية وآلات النفخ المختلفة مكونا سياقا موسيقيا شجيا واعيا. ومن المعروف عن الفنانة شادية قدرتها على تنويع وتوظيف طبقات صوتها ومناطقها الثرية المعبرة فى الغناء والتمثيل، ولهذا حرصت فى أدائها التمثيلى والغنائى على استخدام طبقة شديدة النعومة من صوتها المتمكن ممتزجة بكم وافر من الأنوثة والرقة يحكمها التأنى المحسوب فى تلفظ المفردات. وهو ما ساعدها بالفعل على صنع معطيات التركيبة الدرامية لشخصية سميرة وترسيخ مصداقيتها، لتستكمل به أركان الملابس الرقيقة الهادئة الذوق المتفائلة الألوان مع الشعر المنسدل بلا تكلف بصفة مستمرة ووجه سمح بشوش معبّر متيقظ متداخل الانفعالات،كنافذة حيوية صريحة كاشفة لتهيج الصراعات الداخلية بين عشقها لمجدى وإيمانها بحبه الداخلى الكبير لزوجته وتعلقه الشديد بأبنائه الثلاثة، خاصة أنها قابلت اثنين منهما من قبل.. من هذا المنطلق قدم المخرج عز الدين ذو الفقار رؤيته المؤثرة فى مواصفات عشاق الحب الرومانسى، التى تأتى على النقيض كثيرا من معطيات شخصية د. أمينة ومرجعيتها على الأقل قبل صحبة المشاهد الأخيرة فى هذا الفيلم..

الحب المضمون

يكمن الفارق الجوهرى بين شخصيتىسـميرة وأمينـة فـى كيفيـة ودوافـع وهدف نظرتهما لمجدى الزوج والفنان والفاقـد لذراعـه وغيـر الصـالح لوظيفتـه السابقة فى البوليس.. أما سميرة فترى فنانهـا مجـدى موهبـة تحتـاج إلـى إلهـام وحالة من التنوير الداخلى، تراه رجلا يفتقد إينـاس أحبائـه القـاطنين بجانبـه فـى الغرف المجاورة، تراه الأمل البعيد بالنسبة إليها الـذى يحتـاج إلـى السـعى الـدائم للفوز به وإبقائه علـى قيـد الحيـاة. وفـى المقابـل نجـد أن د. أمينـة أخطـأت تشخيص حالة المريض الوحيد فى حياتها الخاصة، عنـدما تعاملـت معـه بصـفته موظفا وجوده إجباريا فى المنـزل، وبمـرور الوقـت وتغيـر الظـروف الحياتيـة اعتبرت الزوجةوالحبيبة أن مجدى قد أصبح حبا مضـمونا نـال مـا يسـتحقه مـن عناء البحث والاستمتاع فيما مضى حتى تحقـق الأمـل وانتهـى الأمـر. لا تـرى د. أمينة أن زوجها يحتاج إلى لحظة إلهام ليس لأنها بخيلـة أو ظالمـة، بـل لأنهـا لا تعرف معنى الإلهام من الأسـاس، فهـى كـائن آلـى مبـرمج يتعـاطى عملـه كالماكينة التى تتعامل مع الماكينات وهـى المفتـرض الإنسـانة طبيبـة البشـر، لا تقدر موهبة مجدى لأنها لا تتعامل مع مهنتها مـن منطلـق الموهبـة، أمـا أنوثتهـا فقد تفننت الطبيبة فى اجتثاثها بمشـرط عنيـف مخيـف بمراحـل متعجلـة للغايـة فائقة الجودة والسرعة حتى وصلت قبل الجذور بقليـل. كيـف تشـعل أمينـة ولـو سهراية تنويرية داخل مجدى، إذا كانت هـى نفسـها مظلمـة مـن داخلهـا بعكـس إيحاء الإضاءة الواضحة التى أحاطت بأول ظهورهـا وهـى تنـزل درجـات سـلم المستشفى. الحقيقة الجميلة داخل سميرة ليس أنها تـرى مجـدى، بـل إنهـا تـرى نفسها فى مرآتها الداخلية الحقيقية ولا تمل فى أن تقيم مـع ذاتهـا حـوارا مسـتمرا هادفا بناء متصالحا مع النفس. فهى راضـية بنفسـها مستكشـفة منـاطق قوتهـا لا تخجل من شىء ولا تخفى وجهها وهى نائمة فـى القطـار بجريـدة. أمـا المشـكلة الحقيقية داخل أمينة فلا تكمن فى أنهـا لا تـرى زوجهـا ولا تسـمعه، وإنمـا فـى أنها لا ترى نفسها وتخاصم روحها وجوهرها ففقدت دوافع الحياة.

الرومانتيكية تفرد، الرومانتيكية حياة، الرومانتيكية تمرد، الرومانتيكية حب، الرومانتيكية بصيرة، الرومانتيكية خلود، الرومانتيكية سميرة.

" د. أمينة: إحنا كنا بنتكلم فى إيه؟

مجدى: فى. . . . . . . (يقصد موضوع قضية ذراعه)

يقف الخادم حاملا طبق

قطع اللحم أثناء الطعام

تأخذ منه د. أمينة ثم

ينحنى بأدب أمام الزوج ... لا متشكر معلش

د. أمينة: مش عايز بفتيك؟

مجدى: أصل الطباخ نسى يقطعه حتت صغيّرة

هيلخمنى كدا، مش ضرورى. .

د. أمينة: معلش أصل الطباخ لسه جديد. إسمع يا عبده. .

الخادم: أفندم

د. أمينة: فهّم الطباخ إن حاجة الأستاذ الطيور أو اللحمة يقطّعها

حتتصغيّرة قبل ما تطلع لأن هو هيقطعها ازاى؟؟!

الخادم: حاضر يا فندم

(لمجدى): أقطّع لحضرتك البفتيك حتت صغيّرة يا فندم؟؟

مجدى: لامتشكر أنا شبعت. . من فضلك علبة السجاير فى الأوضه

بتاعتى روح هاتهالى.

د. أمينة: بلاش سجاير على السفره، دلوقتى نروح أوضة المكتب.

وبعدين ماكملتليش.. تم إيه فى القضية؟

مجدى: قضية إيه؟؟!!

د. أمينة: القضية بتاعتك

مجدى: آه

د. أمينة: لازم اتأجلت

مجدى: آيوة

د. أمينة: زى كل القضايا

مجدى: كل شىء وله ميعاد.. ماحدش عارف ربنا بيعمل كدة ليه.."

هذا هو النموذج المجسم للقوة الجافة التى اجتاحت د. أمينة وهى لا تشعر. هذه هى النقطة المفصلية التى تحدد الخط الأحمر الفاصل بين أمينة وسميرة. السؤال هنا.. هل أمينة تحب مجدى؟ الظاهر أنها لا تحبه، لكن المؤكد فى أبعد نقطة فى الأعماق أنها تحبه ومن كل قلبها. لكنه حب بليد، لا يكلف نفسه مشقة التعبير والإحساس.

بعد انتهاء الفيلم أضيئت أنوار قاعة المجلس الأعلى للثقافة ورأيت فى عيون الحاضرين ما توقعته من دهشة وغضب.. دهشة من اختيار هذا الفيلم بخلاف الأفلام المعروفة للمخرج عز الدين ذو الفقار، وغضب كامن من د. أمينة لأنها حتى وإن استفاقت فى النهاية، فقد كانت سببا مؤلما فى التفريق بين الحبيبين. الحضور ينتظر الناقدة تتكلم، وأنا أنتظرهم يعبرون عما بداخلهم.

زادت لحظات الصمت القليلة من غضب البعض فبادر أحدهم بالسؤال.. ماذا فى هذا الفيلم؟ فرددت إليه السؤال بدورى، أنت الذى ستخبرنى كيف ترى أنت هذا الفيلم؟ فإذا به يلخص الفيلم كما التلميذ الذى يحفظ ولا يفهم وكأنه استشعر من سؤالى أنه أمام امتحان مفاجىء لم تعلن عنه المدرسة من قبل، وعليه قبل كل شىء ألا ينزلق إلى دائرة الإحراج مهما حدث حتى لا تتجرح كرامته!! وقال بسرعة جدا.. "الدكتورة دى شريرة وسميرة الطيبة بتحبه ومجدى مظلوم.. انتهى الفيلم!!!!!" سكت قليلا ونظرت إلى الآخرين فوجدت معظمهم يؤيد كلامه، فقلت لهم جميعا حتى أرفع الحرج عن صاحب الإجابة.. "هكذا.. الفيلم فى كلمتين.. هذه شريرة وهذه طيبةوهذا مظلوم؟؟!! هل تعتقدون أن مخرج كبير بل عظيم مثل عز الدين ذو الفقار يقدم فيلما يُختصر فى كلمتين بكل هذه السهولة؟ هل تتصورون أن أقطاب التمثيل عماد حمدى ومديحة يسرى وشادية وهم فى واحدة من أفضل حالاتهم يقبلون الظهور فى فيلم بهذا المستوى؟؟" فسكت الجميع وأضفت.. "لابد أن هناك أسباب دعتنى إلى اختيار هذا الفيلم، ولابد أن هناك الكثير والكثير ما بين السطور، وقد أتيت إلى هنا لتحليل الفيلم وليس حكى قصة الفيلم."

أستطيع هنا أن أوحد خطابى إلى من حضر الندوة مع من سيقرأ هذه الكلمات.. المشكلة الحقيقية فى الاستقبال السطحى لهذا الفيلم تكمن فى خمس نقاط.. أولا الخطأ الشائع والموروث فى المجتمع المصرى بالتعامل مع الشخصية الدرامية بوصفها إما طيبة أو شريرة، إما أبيض أو أسود، وكأن كل متفرج ينقلب إلى مدرس يمسك بيده القلم الأحمر وكل مهمته وضع علامة صح أو خطأ أمام الشخصية ويذهب إلى حال سبيله لتنتهى مهمته على خير وسلام. ثانيا يرجع هذا الخطأ الشائع إلى موروث الكثير من أفلام السينما المصرية التى كانت تصور شخصياتها بهذا الشكل الأحادى، علما بأن تصنيف الشخصيات فى خانة الأبيض أو الأسود هو العلامة المؤكدة على ضرب الشخصية الدرامية فى مقتل وانتهاء دورة حياتها بمجرد انتهاء الفيلم وأحيانا قبل انتهائه. ثالثا النظام التعليمى السيىء السلبى الذى يسيطر

علىالمجتمع المصـــرى الـــذى لا يمـــنح الطالـــب فرصـــة التفكيـــر وإنمـــا الحفـــظ الببغائى، وأن كل مهمته فى الحياة أن يجيب علـــى الســـؤال بصـــح أو خطـــأ حتـــى لا تتجرح كرامته فقط لا غير.وبدلا من أن يتلقى تأنيب المـــدرس الـــذى غالبـــا مـــا يحفظ هو الآخـــر ولا يفهـــم بنظـــام التلقـــين الأصـــم دون أى إبـــداع أو اســـتهلاك لنعمة عقله التى منحها الله له، ينقلب التلميـــذ الخـــائف مـــن الفهـــم وإعمـــال العقـــل فى لحظـــة عجيبـــة الشـــكل مـــن موقـــع الطالبـــالمقهور إلـــى المـــدرس القمعـــى السلطوى، وإذا به يحاســـب الشخصـــيات الدراميـــة بمنطـــق الصـــح والخطـــأ مـــن على السطح الظاهرى دون أسباب أو تحليـــل كمـــا رأينـــا. رابعـــا العقـــل الـــواعى القادر على التفكير لابد له مـــن تـــدريب وممارســـة، وهـــذا لا علاقـــة لـــه مطلقـــا بنسبة ذكاء الشعب المصرى العالية، وإنما هو استســـهال شـــب عليـــه رغمـــا عنـــه على المستوى التعليمى والثقافى وغالبـــا العـــائلى أيضـــا لأنهـــا منظومـــة واحـــدة. خامسا اندماج المتلقى مع العمل الفنى وربما التوحد معـــه مطلـــوب وعلامـــة علـــى نجاح العمل الفنى، لكن اندماج بعض المتفـــرجين مـــع العمـــل أكثـــر مـــن الـــلازم يؤدى إلى نتيجة عكسية وهى النفور من العمل ككل. بمعنـــى أننـــى عنـــدما ســـألت أحد أصحاب الوجوه الغاضبة بعد الفـــيلم عـــن ســـبب غضـــبه، قـــال إن الـــدكتورة أمينة فعلت كذا وكذا_ تركته حتـــى انتهـــى وفـــرّغ شـــحنته وســـألته مـــن يكـــون المفعول إذا كانت د. أمينة هى الفاعل، فإذا به يجيـــب كمـــا توقعـــت تمامـــا.. فـــى البداية قال إنها أهملت مجدى ثم قال إنها لو كانت زوجتـــه مـــا ســـمح بهـــذا علـــى الإطلاق، فأجبته أن د. أمينة ليست زوجتك، مجدى هو البطـــل ولـــيس أنـــت، هـــو الزوج وليس أنت، تعاطف معه واندمج معـــه كيفمـــا تشـــاء لكـــن بـــدون أن تحـــل محله وتلغى وجوده وتنسف الفيلم مـــن أولـــه لآخـــره لأنـــك أذبـــت الحـــدود بـــين الشخصيات الدرامية وبين شخصيتك أنت. ســـكت الرجـــل قلـــيلا وراح يفكـــر فـــى الكلام واطمئن على كرامته فانفرجت أساريره والحمد لله.

هنـــا نتســـاءل.. أيـــن يكمـــن خطـــأ أو أخطـــاء دكتـــورة أمينـــة؟ ســـألت الحاضرين.. هل الطبيبة تعرف حبيبـــا آخـــر أو تخـــون زوجهـــا؟ فأجـــابوا بـــالنفى القاطع. هل تلفظت بأى لفـــظ ضـــد الـــزوج أو ارتفـــع صـــوتها فـــى أى لحظـــة؟

فأجابوا بالنفى الحاسم. هل هى بخيلة من الناحية المالية تجاه زوجها وأولادها؟ الإجابة لا قولا واحدا. أين خطأ أمينة؟؟ هل تحب مجدى؟ فراحوا يفكرون فى الإجابة، فأدركت أننى أمسكت بطرف الخيط الذى سيتمرد على سجن القولبة والاستسهال والرمح على القضبان خوفا من عملية التفكير الشاقة وعواقبها، وسينفتح باب الاجتهاد وإبداع التلقى وستظهر عبقرية الشخصية المصرية عندما تتخلص من ثوب التلميذ الذى يخاف على كرامته من مدرسه سليط اللسان ولا يرى كابوسا مستمرا غيره فى هذه الحياة.

لقد استفضنا فى السطور السابقة كثيرا عن د. أمينة والفارق بينها وبين سميرة، لكننا أشرنا أننا سنتوقف عن فكرة وصف الزوجة بالقوة الجافة، لأن هذا هو بيت الداء فى شخصيتها التى مرضت وهى الطبيبة لا تدرى عن مرضها شيئا. لو لم تكن أمينة تملك أنثى من داخلها، لما غفر لها مجدى فى النهاية مهما كانت الضغوط والعوائق. فالأنوثة داخل أمينة موجودة بل هى متفجرة الأنوثة كنهر فياض، لكن الحادث الذى أصاب زوجها جعلها تذيب الحدود بين مقومات الرجولة عند الزوج ومقومات الأنوثة عند الزوجة. لقد ثقلت المسئوليات على عاتقها وخلطت بين العالمين، فلا طالت منتهى الرجولة لأنه ليس عالمها أصلا، ولا طالت منتهى الأنوثة لأنها أطفأتها رغما عنها. إذا كان مجدى متأكدأ أن زوجته أرض بور فلماذا يغضب منها؟! إن السبب الحقيقى لغضبه هو إصرارها على تجريف الأنوثة داخلها دون أن تدرى. أمينة لم تنس مجدى، وإنما نسيت نفسها. لقد استعارت دور الرجل المشغول دائما الذى لا يمنح زوجته أى أهمية مكتفيا بتوفير الحياة الكريمة لها بل والمرفهة أيضا، ولا يدرى ماذا تطلب منه أكثر من ذلك. الحقيقة أن هذا النموذج المغلوط داخل أمينة أعلن عن نفسه لأنها أنثى ترتدى قناع رجل بالخطأ، لكنه فى الواقع يمثل إدانة كاملة لنمط الرجل الشرقى المتجهم فى بيته لزوم الوقار والانشغال والتعب لأنه غالبا ما يكون هذا النموذج ولا يرى أى عيب أو غضاضة فى تصرفاته واهتماماته، ويتعجب جدا من زوجته النكدية التى تحزن وربما تشكو وهو الذى لا يؤخر لها طلبا أبدا، ولا يدرى فى حقيقة

الأمر أنه لا يخاصمها وإنما فـي الواقـع يخاصـم نفسـه ويحرمهـا مـن المتعـة والسعادة. وعندما يختار المخرج العبقـرى عـز الـدين ذو الفقـار الفنانـة مديحـة يسرى بكل قوة شخصـيتها المتفاعلـة مـع أنوثتهـا الربانيـة وأناقـة الشخصـية الدرامية فى ملابسها وأخلاقياتها لتلعب هذا الدور، فلنـا أن نتخيـل كيـف أبـدعت فيه بكل هدوء وذكاء وثقافة وبُعد نظر.

لقد كان انشغال أمينة الدائم بعملها ستارا لانعـدام الـدافع فـى التعبيـر عـن حبها لمجدى، فهو متواجد على المستوى الظـاهرى لكنـه مختبـىء يعلـوه الصـدأ تحت وطأة عدم الحاجة إلى تجدد إثبات وجوده، وانقـلاب الأوضـاع بـين الرجـل المهيمن اقتصاديا كرب أسرة، والمرأة التى تلعب دورحـواء المسـئولة عـن خلـق الجنة لها ولآدم رفيقها الدائم والوحيد فى كل زمان ومكان.

فعندما ينتفى الدافع لإثبات استمرارية الحيـاة لابـد أن ينتفـى وجـود الحيـاة ذاتها بالتبعية..

دراسة سينمائية تحليلية
لأفلام الفيديو التسجيلية والروائية القصيرة
والرسوم المتحركة اللبنانية
فى الفترة من تسعينيات القرن الماضى
حتى أوائل القرن الحالى

أحلام معلقة على الحائط...

إنهـا حقـا مجموعـة متميـزة مـن الأفـلام اللبنانيـة الروائيـة القصـيرة والتسجيلية والمنتمية إلى عالم الرسـوم المتحركـة.. ولكـى نحقـق هـدف طـرح قراءة نقدية لهذه النوعيات السـينمائية المختلفـة الاتجاهـات والأشـكال والبنيـات، فضلنا الاعتماد فى قراءاتنا على المـزج بـين المـنهج التحليلـى والسوسـيولوجى بمميزاتهما المتعددة، وذلك فى محاولة لاستكشاف الرؤيـة المتكاملـة داخـل سـياق هذه الأعمال، والوصول إلى نقاط بعينها من التـأويلات المنطقيـة التـى اسـتقبلناها من مشاهدة مجموع هذه الأفـلام. وبـرغم تنـوع الأفكـار والتوجهـات وأسـاليب الإبداع واللغة السينمائية والأفكـار المطروحـة لهـؤلاء الفنـانين الشـباب، فإننـا وجدنا أن فكرة الحرب الأهلية اللبنانية كحدث وسـبب ونتيجـة ومحـل جـدل هـى البطل الحقيقى المهيمن على معظم هذه الأعمال. وهـذا مـا يحيلنـا مباشـرة إلـى عدة نقاط هامة..

أولا إن أهم ما يميـز هـذه الأعمـال هـو ارتباطهـا المتغلغـل والمهمـوم بمجتمعها وبيئتها، سواء فرض هـذا الارتبـاط نفسـه عـن طريـق المباشـرة أو المقاربة أو الهروب أو النفى الجزئى أو المبتور أو الكلـى. ثانيـا أفـرزت غالبيـة

هذه الأفلام على اختلافها تلميحات مبشـــرة لمـــيلاد جيـــل مـــن الفنـــانين اللبنـــانيين الواعين الناضجين الإيجابيين، الذين لا يقعون تحـــت طائلـــة التغييـــب أو التقليـــد أو التغريب أو الانعزالية أو السلبية أو التشدق بمـــا لا يخـــص مجتمعـــاتهم، بـــل إنهـــم فى حقيقة الأمر غارقون لأقصى درجة داخـــل الكيـــان اللبنـــانى الحـــالى بوصـــفهم ينتمون إلى جيل التسعينيات، أى أقرب جيل لمـــا بعـــد الحـــرب الأهليـــة اللبنانيـــة. ثالثا إن مشاهدة مجموعة هذه الأفلام بصـــورة مكثفـــة فـــى فتـــرة زمنيـــة قصـــيرة قادتنا لاختيار الفكـــرة الأساســـية التـــى ســـنطرحها للمناقشـــة فـــى هـــذه الدراســـة المصغرة باعتبارها جزءا من مجموعة دراســـات يضـــمها الكتـــاب ككـــل. تتمثـــل الفكرة التى تقوم عليها هـــذه الدراســـة فـــى البحـــث فيمـــا وراء أحـــلام المـــواطن اللبنانى المعلقة على الحائط، أو الأحلام المؤجلة التى لـــم تبلـــغ حيـــز التنفيـــذ بعـــد لإصابتها بعطل اجتماعى وخلل إدراكـــى قهـــرى مـــا متعـــدد الأوجـــه. رابعـــا إن طرح قضية هذه الأحلام المعلقة للمناقشـــة ســـتقودنا لتحليـــل نمـــاذج مختـــارة مـــن هذه الأفلام باستخدام المنهجـــين النقـــديين الســـابق ذكرهمـــا، والـــربط بـــين كافـــة العناصر التاريخية والســـينمائية الدراميـــة والمرئيـــة مـــن خـــلال شـــبكة علاقـــات وثيقة، تجمـــع بـــين الأبعـــاد الإنســـانية والســـيكولوجية والتاريخيـــة والاجتماعيـــة والسياسية بالطبع. وذلك ليس طبقـــا لاختيارنـــا الشخصـــى أو المزاجـــى، بـــل لأن مكونات هذه الشبكة الفنيـــة متداخلـــة بطبيعتهـــا ولا تســـمح بالانفصـــال أو الفرديـــة من الأساس. خامسا سنتجه مـــن أقصـــر طريـــق لإقامـــة هـــذه الشـــبكة التحليليـــة المتقاطعة الأبعاد والخلفيـــات ووجهـــات النظـــر، علـــى أســـاس مناقشـــة قضـــيتين محددتين بشكل أساســـى.. همـــا صـــراع المـــواطن اللبنـــانى ضـــد تيـــار خلخلـــة المفاهيم وتطاحن الأيـــديولوجيات المتعـــددة، وصـــراع الإنســـان الـــدائم ومحاولتـــه مقاومة آليات القمـــع وتكريســـات القهـــر ومحـــو الـــذاكرة للحفـــاظ علـــى ماهيتـــه ووجوده واستمراريته. سادسا إن هـــاتين القضـــيتين ليســـتا منفصـــلتين بـــأى حـــال من الأحوال، بل إنهما تتضافران بقوة تحـــت مظلـــة قضـــية البحـــث عـــن الهويـــة الإنسانية الداخليـــة المفقـــودة بأبعـــاد مختلفـــة، ســـواء علـــى المســـتوى الجمعـــى الاجتماعى والسياسى الخارجى، أو علـــى المســـتوى الـــذاتى الفـــردى الســـيكولوجى

الفلسفى الداخلى. وهو تقسيم إلى حد كبير يبدو مزيفا من حيث الشكل، حيث إن القضيتين المطروحتين للمناقشة فى حقيقة الأمر شديدتا الترابط فى خيوطهما ومظاهرهما ومدى تكاملهما وانصهارهما داخل بعضهما البعض..

من هنا وقع اختيارنا على أربعة نماذج من الأفلام الروائية القصيرة، لأنهم من أفضل الأعمال التى تستوعب مناقشة القضيتين السابقتين، أى أنهم هم الذين أوحوا إلينا باختيار فكرة هذه الدراسة من الأصل. وهذه الأفلام بترتيب التحليل هى "توريب" ١٨ دقيقة إخراج مهى حداد إنتاج ١٩٩٩ –"الليلة الزرقاء" ٢٢ دقيقة إخراج فؤاد عليوان إنتاج ٢٠٠٠– "نص نعل" ٢٠ دقيقة إخراج يوسف مكى إنتاج ٢٠٠٠ –"ياسمينة" ١٠ دقائق إخراج تانيا الخورى إنتاج ١٩٩٩.

السياق التاريخى

لنبدأ الخطوة الأولى فى قراءتنا النقدية بالتعرف على ما يهمنا فقط من السياق التاريخى المحيط بهذه الأفلام الذى تعبر عنه، وتولدت منه أعمال شباب الفنانين اللبنانين فى بواكير تجاربهم السينمائية.. "وليس من الصعب بعد ذلك تصور القضية فى الإطار الحضارى العام تصورا يحمل إلينا أجزاء من طبيعة روح العصر" (١). وإذا كانت الحرب الأهلية اللبنانية هى البطل الحقيقى الظاهر والباطن داخل هذه الأعمال، فيجدر بنا فى البداية التعرف على بعض الملامح الهامة التى ستوضح لنا أسباب تميز الحرب اللبنانية بخصوصية متفردة عن غيرها من الحروب. ونود أن نؤكد هنا بكل وضوح أننا لا نصب اهتمامنا فى البحث وراء الحقائق السياسية الكاملة وراء هذه الحرب، لأن هذه الإشكالية السياسية لا تقع فى مجال بحثنا على الإطلاق ولا تمت لاختصاصنا بصلة.. لكننا سنلقى بكامل تركيزنا على مهمة الاستعراض الحيادى لبعض التواريخ والحقائق بإيجاز شديد سنستبقيها معنا طوال الوقت فى خلفيتنا الفكرية، مما يحيلنا مباشرة لتحليل الأعمال الفنية المختارة بشكل

أكثر وعيا وإدراكا للخطاب الفكرى المطروح بشكل مباشر وغير مباشر، بعد الوقوف على سياقها التاريخى والفكرى بشكل واضح. وقد أضفنا صفة التفرد للحرب الأهلية اللبنانية لأنها مبدئيا – كأى حرب – عادة ما تحدث ردود أفعال شديدة وقاسية داخل طبقات المجتمع بأفراده المنتمين إلى أجيال مختلفة كل حسب مفاهيمه وخبراته ومرجعيته وكافة ظروفه المحيطة. وذلك من منطلق أن حدث الحرب فى حد ذاته مع احترامنا للمبررات الوطنية بصفة خاصة، يؤدى بلا شك لإضعاف إن لم يكن لهدم بنية المجتمع التحتية، بالإضافة إلى خلخلة قيم وأشياء كثيرة لا تمحى آثارها بسهولة داخل النفوس، هذا إذا افترضنا أنها قابلة للإزالة من البداية. وإلا فلماذا تتخذ الشعوب حدث حروبها كعلامة فاصلة جارحة تؤرخ به مجرى حياتها وبصمات تاريخها فوق كتبها وسيرها وجدرانها..

نعود مرة أخرى لأسباب إضافة صفة التفرد للحرب الأهلية اللبنانية الطويلة، حيث يرجع المحللون السياسيون بدايات التوتر داخل المجتمع اللبنانى لحقبة الخمسينيات فى القرن الماضى. وبعد استتباب حالة من الهدوء الحذر فى فترة الستينيات اللاحقة، عادت تباشير التوتر للظهور مرة أخرى عام ١٩٧٢ بين السلطات اللبنانية والفدائيين الفلسطينيين. لكن الحرب اللبنانية ليست كأى حرب تقليدية مهما كانت مبرراتها، لأن مكمن قسوة هذه الحرب بالتحديد كونها بين أبناء الشعب الواحد، مما يضيف أعباء غير عادية على آثار ومخلفات تلك الحرب داخل المواطن اللبنانى. وقد امتدت هذه الحرب وتشعبت بين اللبنانيين سنوات طويلة استمرت ثمانية عشر عاما كاملة بين عدد من الطوائف المتنازعة، وصلت فى النهاية لسبع عشرة طائفة دينية مختصمة ومنشقة من بعضها البعض.. وقد أحصينا سنوات الحرب ليبلغوا ثمانية عشر، إذا اعتبرنا أن عام ١٩٧٤ هو البداية الموثقة لنشوبها بعد العديد من المناوشات التمهيدية السابقة، وإن كانت بعض المراجع السياسية تميل لاعتبار شهر مارس من عام ١٩٧٥ هو البداية الرسمية للحرب. والنتيجة الأساسية والحتمية لطول فترة الحرب هو تخبط الأمور والمعتقدات والقيم هنا

وهناك، حتى بعد أن توقفت الحرب فعليا بعد عقد اتفاق الطائف ١٩٩٠ تحت مسمى "وثيقة الاتفاق الوطنى"، وأيضا بعد عقد معاهدة "الإخوة والتعاون والتنسيق" فى الثانى والعشرين من شهر يونيو ١٩٩١.

أما الاختلاف الواضح حتى الآن فى تحديد أسباب نشوب الحرب ليس من جيل لجيل بل من فرد لآخر، فيعد أحد أهم الأسباب التى تمنح الحرب الأهلية اللبنانية هذا النوع من التفرد المحزن. وبنظرة سريعة شديدة الإيجاز سنجد أن هذا الاختلاف لم يكن من نصيب أعضاء المجتمع اللبنانى وحده، بل اختلف فيه أيضا المحللون السياسيون وأساتذة التاريخ باختلاف جنسياتهم وتركيباتهم الذهنية. أى أن تباين التفسيرات قد أعلن عن نفسه على المستوى الداخلى والخارجى معا، برغم اختلاف الأفراد والدوافع والجنسيات والأيديولوجيات والتوجهات الفكرية والاجتماعية والدينية هنا وهناك كما سنرى.. فعلى المستوى الداخلى وفر علينا الطريق الفيلم التسجيلى الساخن "نكاية بالحرب" ٣٠ دقيقة للمخرجة زينة صفير إنتاج ٢٠٠١، حيث أوضح لنا عبر العديد من آراء اللبنانيين متعددى الأعمار والعقائد عمق اختلافهم الواضح بل والمتناقض تماما أحيانا فى تحديد سبب اندلاع الحرب. حتى أن أحد الشباب أعلن صراحة وسط حطام الحرب والدمار المتناثر حوله، أنه حتى الآن لا يعرف سببا لقيام الحرب الأهلية اللبنانية المريرة.. أما المستوى الخارجى الأكاديمى الذى يفترض فيه تقديم رؤية أكثر شمولية، بمنطق أن تقييم الصورة من الخارج بفرضيات منطقية وتحليل علمى غالبا ما يؤدى إلى نتيجة أوضح بعد اختفاء الانحيازات والتقلبات والنزعات الفردية العرقية المتعصبة، فقد وقع هو الآخر بعض الوقت فى دائرة عدم توحد وجهات النظر والتفسيرات، حتى بلغ هو الآخر حد تناقض التحليلات الباحثة عن نقطة تماس مقبولة منطقيا. وهو ما يحيلنا فى النهاية إلى مدى خلل وعبثية مفهوم الحرب الأهلية اللبنانية كأسباب ونتائج، إذ أن الأسباب الضبابية تؤدى بطبيعة الحال إلى نتيجة ضبابية مطابقة قياسا على أسس منهج علم المنطق..

فعلى سبيل المثـال ولـيس الحصـر عـرض المؤلـف مايكـل جونسـون نموذجا لثلاثة تفسيرات مختلفة، كل منها يؤكد تمسـكه بوجهـة نظـره فـي تحديـد سبب اندلاع الحرب.. فنجده يقول فى كتابه الهـام بعنـوان "الطبقـة والعميـل فـي بيروت: الجماعة السـنية المسـلمة والدولـة اللبنانيـة، ١٨٤٠ – ١٩٨٥" (٢)،إنـه إذا كان اتجاه اليسار وبخاصة الماركسى منه يفضـل عامـة وجهـة النظـر القائلـة بالظروف الطبقية المجحفة كعامل رئيسـى فـى انـدلاع الحـرب، فـإن أصـحاب اليمين يؤيدون فى الأعم الأغلب التحليـل القـائم علـى الهويـات الطائفيـة الثابتـة وتعبيراتها السياسـية والعسـكرية المختلفـة. ويـومىء المتشـبثون ببقـاء النظـام اللبنانى إلى مؤامرة خارجية تـديرها قـوى متضـاربة كبـرى تشـمل المنظمـات الفلسطينية المسـلحة وامتـداداتها العربيـة المتشـعبة، وردود الفعـل الإسـرائيلية والأمريكية ذات الصلة، ولا ننسـى بـالطبع دور السـوريين فـى إثـارة القلاقـل ودخول إسرائيل جنوب لبنان فى شهر مـارس مـن عـام ١٩٧٨. لكـن المثيـر أن المؤلف نفسه عاد واختلف مع آرائه السابقة فى كتابه الأحـدث، كمـا أكـد يوسـف الشويرى الذى قام بترجمة وعـرض ونقـد ملخـص أهـم محتويـات وفكـر هـذا الإصدار الحديث.

"ويتعرض الكتاب الجديد، كما يؤكـد المؤلـف،إلى تصـفية حسـاب نظـرى مع الرؤية الطبقية السابقة واسـتبدالها بتحليـل اجتمـاعى– نفسـى أنثروبولـوجى. ويركز اهتمامه فى هذا السياق على العائلـة الأبويـة والتسـلط البطريركـى عبـر مسارات اجتماعية متعرجة تتيح لـه اكتشـاف أسـس الطبيعـة القمعيـة للعـائلات اللبنانية، والظروف التى تدفعها إلـى إعـادة إنتـاج ذاتهـا السـلطوية. ثـم يعمـد المؤلف إلى إبراز دور العائلة المنتميـة إلـى الطبقـة الوسـطى كمجـال خصـب للقمع الجنسى والسيطرة وفرض الرقابة علـى نسـائها ومراهقيهـا. وهكـذا يـؤدى هذا القمع المنظم، والمتمحور حول مفهـومى الشـرف والعـار، إلـى خلـق جيـل من الشباب المتمرد ضد سلطة الأب الطاغيـة. وينشـأ وسـط هـذه الأجـواء ذات الطابع الدينى توجهان متوازيـان. ينضـم الوالـد فـى حـى مدينتـه إلـى إحـدى المنظمات التى تمثل طائفته ليعـزز مكانتـه أو ليحمـى سـلطته المتداعيـة ويـدرأ

عنه قيم الحداثة الجديدة، ويلجأ الأبنـاء إلـى طـائفتهم وزعيمهـا كبـديل اختيـارى لسلطة الأب، واقتناعا منهم بـأن الـزعيم يتـوخى غايـة سـامية تتجـاوز حـدود العائلة الضيقة وقمعها البطريركى." (٣)

وفى المقابل سجل المترجم اعتراضه على وجهـة النظـر هـذه، حيـث أكـد أن جونسون لـم يقـدم لهـذا الـرأى التبريـرات القويـة والمقنعـة بمـا يكفـى. واستخلص المترجم ببساطة من هذا كلـه أن هـذه المقاربـة المركبةتشـير بالفعـل إلى صعوبة تحديد سبب أوحد للحرب الأهلية فى لبنان. وما يهمنـا هنـا هـو هـذا التضارب فى حد ذاته، وليس الوصول إلى الحقيقـة الغائبـة وراء انـدلاع الحـرب كما ذكرنا سابقا وتأييـد رأى فريـق علـى حسـاب الآخـر. إذ أن هـذه الرؤيـة المرتبكة المختلة هى التى ولد فى سـياقها جيـل هـؤلاء الفنـانين اللبنـانين، وقـد انعكست على أعمالهم بطبيعة الحال بوضوح كما سنرى.

نستطيع الآن بعد استعراض هذه المقدمـة التاريخيـة السياسـية المختصـرة الإقـدام علـى تحليـل نمـاذج الأفـلام الروائيـة القصـيرة والرسـوم المتحركـة المختـارة، علـى أسـس قويـة ترصـد التراكمـات الإنسـانية والاجتماعيـة والسيكولوجية التى ترسخت بعمـق داخـل الكيـان اللبنـانى علـى مـدى أجيـال طويلة. وقد تشربها الجيل الجديد بالتبعية مع الفارق أنـه شـب علـى وضـع قـائم بالفعل لم يشارك فيه، فلم يحصد سوى ثمـار هـذه التطاحنـات العقائديـة الفكريـة التى انعكست على المقومات الاقتصـادية للهـرم الاجتمـاعى والاقتصـادى. كمـا انعكست أيضا على أركان العـالم الخـاص داخـل كـل فـرد، ومـدى محاولتـه الصمود أمام ارتباك المفاهيم واستيعابها قدر الإمكـان ليتعـايش معهـاعلى الأقـل. جدير بالذكر أن الصراعات داخل هذه الطاحونـة الفكريـة مازالـت متشـبثة فـى الأذهان بقوة، وكأنها نحت بارع على الحجر من الصـعب زوالـه.وهو مـا يشـير إلى وجود فرضـية ولـو ضـعيفة للغايـة لإمكانيـة انـدلاع المناوشـات الأهليـة اللبنانية مرة أخرى، كما أكـدت معظـم شخصـيات الشـباب داخـل فـيلم "تكايـة بالحرب" بشكل صريح لا يحمـل مواربـة. بالتـالى نحـن لا ننـاقش هنـا مجـرد

قضية حدث هام وقع فى الماضــى وآثــاره علــى الحاضــر، إذ أن خطورتــه فــى حقيقة الأمر مازالت تتولد من بعضها البعض حتىهــذه اللحظــة الآنيــة. وهــو مــا يعنى زلزلة الإحساس بالأمان والذات والهوية والــوطن، ممــا يحيلنــا مــن أقصــر طريق إلى مغزى العنوان المختار لهذه الدراسة.

كان على جيل هؤلاء الفنانين اللبنــانيين الشــباب اســتيعاب صــدمة الحــرب الأهلية الطويلة المحيرة، ومن هنــا نبعــت المفارقــة التــى أوقعــتهم بــين طرفــى دورين مختلفين بوصفهم مستقبل ومرســل فــى نفــس الوقــت.. فعلــى المســتوى الأول والأقرب لمركز الصورة العامة للأحــداث، يمثــل هــذا الجيــل أحــد أقــرب الحلقات البشرية النفسية المســتقبلة والمتــأثرة للمرســل ألا وهــو حــدث الحــرب ذاته. وبالتالى فقد تسلموا راية المعاناة بشــكل أو بــآخر مــن جــراء هــذا التخــبط فى المفاهيم وبلبلة صراع المعتقــدات والأهــداف المتنــاحرة، أى أنهــم فــى هــذه الحالة جزء فاعل إيجابى مدفوع دفعا داخل منظومة كليــة مركبــة ومعقــدة، عليــه أن يتعايش ويتعامل معها وفق وجهــة نظــره ومتطلباتــه. أمــا إذا توغلنــا داخــل المنظور الأعمق للصورة ســنجدهم كفنــانين مطــالبين بفعــل الاســتيعاب بدرجــة أكبر من الفرد العادى أو على الأقل بشــكل مختلــف. وذلــك بنــاء علــى طبيعــة رسالة الفنان وقدراته المنقبة وطبيعته المبدعة ورؤيتــه المتخطيــة حــدود لحظتــه، التى تسمح لــه بدراســة الماضــى وإدراك الحاضــر والاستبصــار داخــل ثنايــا المستقبل،من هنا كانت المفارقة القدرية الصعبة لهذا الجيل كما نتصورها.

الفيلم الروائى القصير "توريب"/ ١٩٩٩

إنتاج: معهد الدراسات المسرحية والسمعية المرئية والسينمائية(IESAV)

تمثيل: شرين كرامه – علـى مطـر – بـديع أبـو شـروى – عـونى قـواس – يوسف حداد

مدير التصوير: باسم فياض

موسيقى: هجرة الريف إلى المدينة تتذكر ما تتعاد مسمع (لبول سالم)

مونتاج: مهى حداد

مدير الإضاءة: سفيان بلعيد

ملابس وماكياج: مهى حداد

الزمن: ١٨ دقيقة

إخراج: مهى حداد

"توريب"

قدمت المخرجة مهى حداد فى فيلمها الهام "توريب" مجموعة من العلاقات والشخصيات تبدو فيما يبدو منفصلة عن بعضها البعض، تفتقد لحدث هام أو للحظة مؤثرة تؤرخ به يومها الطويل المكدس بالملل والبرودة الإنسانية الداخلية. وإذا حاولنا البحث بأدوات تقليدية عن الحبكة الدرامية التى ترينا مثلا أن فلانا ذهب إلى فلان وقال كذا أو حدث كذا فلن نجد شيئا من هذا القبيل، وبالتالى لن نصل إلى نتيجة محددة على الإطلاق. لأننا فى هذه الحالة نكون قد تعاملنا مع العمل الفنى بشكل ديكتاتورى بعدما فرضنا عليه وجهة نظرنا الاستقبالية المقولبة المعدة من قبل، وأجبرناه على السير وفق ما سبقه من أفلام روائية قصيرة تقليدية تتماشى مع خبراتنا السابقة الممتلئة بعلامات جاهزة التفسير، لتريحنا من مشقة التواصل مع فكر ليس جديدا لكنه فى مجمله مختلف لاتقليدى. ومن هنا نخلص إلى أن فيلم "توريب" لم يكن تقليديا سهلا بالمعنى المتعارف عليه، بقدر ما اهتم بخلق معالجة سينمائية جيدة تطرح بداخلها صراعا دراميا داخليا، يسير بشكل أفقى متعرج دائرى وليس بشكل رأسى تصاعدى للوصول إلى ذروة ما. فقد انتظم الفيلم مجموعة من العلاقات والشخصيات واللحظات العبثية المبعثرة بلا منطق مرتب زمنيا ومكانيا، داخل شبكة فنية نفسية اجتماعية مغلقة تبدو فوضوية ظاهريا، لكنها فى الواقع لا تمت للفوضوية الداخلية بصلة. ونستطيع أن نتكشف هذا إذا تحولنا إلى متلق إيجابى فاعل، يقوم بربط وتفعيل كافة الخيوط المتشابكة ويعيد استقبالها من جديد بداخله. ارتكز فيلم "توريب" فى ثقله الدرامى الفكرى على طرح قضية فقدان الهوية الوطنية والإنسانية داخل المواطن اللبنانى، من منطلق بناء درامى يقوم على العبثية الفكرية وليست العبثية الشكلية أو السينمائية البصرية. ومن أهم مميزات هذا العمل أنه يعرض قضيته بشكل عميق متعدد الأبعاد والمنظور تتماهى مع خصوصية المجتمع اللبنانى المتميزة، لكنه فى الوقت نفسه لم يحجبها عن شمولية القضايا الإنسانية الحيوية التى تجتذب

تفاعل المتلقى فى أى مكان. بل طرح قضيته كجزء تساؤلى مكمل لكل جمعى متطلع لنفس الهدف، مما يمد جسورا من التواصل بينه وبين المتلقى فى أى بيئة وعصر، وتكمن هنا أحد الاختلافات الجوهرية بين هذا الفيلم والفيلمين الروائيين القصيرين "نص نعل"و"ياسمينه"كما سنرى فى حينه.

طرحت المخرجة مهى حداد فى فيلم "توريب" رؤيتها النقدية للمجتمع اللبنانى الآنى، من خلال تقديمها عدة نماذج بشرية تفتش بحيرة وكلمات قليلة مقتطعة وابتسامة صناعية محملة بشجون الكوميديا السوداء، عن جوهر وجودها الداخلى وعلاقتها بذاتها ووطنها. وتعد هذه القضية التى تحمل طبقات متعددة من الأبعاد الفلسفية والإنسانية والسياسية والاجتماعية المجتمعة، من أقدم وأعقد القضايا الأزلية التى أثارت اهتمام الإنسان عامة والفلاسفة خاصة بوجهات نظر مختلفة حسب مقتضيات كل عصر، فمنذ الأزل والإنسان دائم التفتيش عن ماهيته الداخلية وطبيعة علاقته بذاته. فعلى سبيل المثال حدد الكاتب الدانماركى كيركجورد (١٨١٣ – ١٨٥٥) واضع بذور المذهب الوجودى حدود جدلية العلاقة بين ماهية النفس والوجود، حيث "يرى أن النفس علاقة مع ذاتها" (٥). انتهجت اللغة السينمائية فى "توريب" تكنيك الحصار البصرى المحكم للشخصية، الذى يؤدى إلى استرسال الشخصية على سجيتها فى الاعتراف ببعض مكنوناتها فى لحظات ارتجال عفوية حسب تجليات العقل، وكأن ما نشاهده ليس وليد إبداع سيناريو منظم مفروض على الشخصيات. وذلك من خلال تصوير أو بمعنى أدق مراقبة بعض الشخصيات خاصة الشابة مروى (شرين كرامه) بطلة الفيلم، وتحديد إقامتها داخل كادر كاميرا التصوير الذى نرى أضلاعه الأربعة بوضوح على الشاشة. وشيئا فشيئا يعتاد المتلقى استقبال هذا الإطار البصرى المقيد، فتنهار حدوده المحسوسة وليست دلالاته الإيحائية بفعل التكرار والاعتياد، وبفعل تحول تركيز المتلقى للشخصية ذاتها التى تتعايش وتثرثر على طبيعتها معنا أو مع نفسها فى مونولوج ذاتى مسموع داخل الكادر الضيق عن قصد، منجذبة لحالة بوح داخلى ينبش ذكرياته وحاضره ومستقبله بقسوة. وقد انحصرت هذه

الحالة داخل كادرات متباينة الأحجـام بـين الكلـوز والميـديام، لتلغـى بالتـدريج المساحة المفترضة الفاصلة بـين الشخصـية/ المتلقـى أو الشخصـية/ ذاتهـا قـدر المستطاع، وهى تستدعى تـداعيات وتشـويش سـراديب العقـل البـاطن المظلمـة للشخصية، لتقفـز بهـا بحريـة طفوليـة متمـردة داخـل سـاحة العقـل الـواعى المستنيرة. وبالتالى تساوت كافة الشخصـيات فـى انجـذابها أو ربمـا اسـتمتاعها بلحظة مصارحة مقتحمة مختطفة مـن الـزمن، تبـوح فيهـا بحالـة أو بسـر مـا يؤرقها دون رقيب أو إعداد مسبق يزيـف الحقـائق. وبمـا أن الكـاميرات تسـجل هـذه الكلمـات المتطـايرة كمـا هـى دون خجـل وعلانيـة بمشـاركة عنصـر المتلقى،لم يعد السـر سـرا.. بـل أصـبحت همـوم الشخصـية تركـة متوارثـة مشتركة، يتقاسم ملكيتها المرسل والمستقبل فـى كـل مكـان وزمـان. ومـن هنـا نجح الفيلم ببساطة شديدة فـى خلـق حالـة مـن المشـاركة التفاعليـة الإيجابيـة، تؤدى بالتدريج إلى الالتقاء والتوحد مـع شخصـيات الفـيلم التـى لا تتميـز بـأى ميزة خاصة على الإطلاق، لتخرج تلقائيا مـن محدوديـة النمـوذج الفـردى المقيـد أسـير نفسـه نحـو دلالات أرحـب تسـتوعب توظيـف نمـاذج الشخصـيات كاستعارات رمزية للمواطن اللبنانى خاصـة والإنسـان عامـة، وهـو مـا يخلـق ثراء دراميا وعدة تأويلات مبررة داخل العمل ذاته يحتملها بقوة.

عادلت الكاميرا صوتيا مدى تقوقـع مـروى داخـل عالمهـا الخـاص دون تفاهم مع ذاتها أو وطنها، من خـلال اسـتمرار رنـين الهـاتف فـى منزلهـا دون مجيب.. كما عادل الفـيلم بصـريا مـدى معانـاة الشخصـيات وصـراعها أمـام غربتها الداخلية المستشـرية، بـإبراز أضـلاع كـادر الكـاميرا الداخليـة بزاويـا وأحجام توحى بقيود السجن المصغر بخلفية ضوئية داكنـة محبطـة. وقـد حـرص الفيلم باستمرار على حصـر التصـوير فـى أمـاكن مغلقـة لتوظيـف إيحاءاتهـا الدلالية، مع عدم إتاحة الفرصة لانفتاح البعد التشـكيلى الثالـث إمعانـا فـى تهيئـة الشخصية لحالة البوح المستمر التـى تعيشـه، ولترسـيخ حالـة الضـيق الإنسـانى التى تعانيه الشخصيات دائما، خاصة لحظة انفرادهـا بنفسـها داخـل بيتهـا الـذى يفترض أنه المحل المفترض لممارسة الإنسان حريتـه الفعليـة. كمـا أنـه المرتـع

الخصب لتنفيذ أحلام الفرد والإفراج عن جـوهره الـداخلى النقـى، ليفـتش بهـدوء عن طبيعة علاقته بذاته كما يحلو له متحررا مـن سـلطة القهـر الخـارجى ولـو مؤقتا. لهذا حرص الفيلم على إغلاق كافـة المنافـذ البصـرية خلـف الشخصـيات، وإحاطتها بكم من الحوائط الفاصلة التى تؤكد انتهـاج كافـة الفـيلم لغـة سـينمائية موحدة، مسـتوعبة تمامـا لحظـة تـأزم الشخصـيات تحـت وطـأة صـراعاتها الداخلية.

نعود مرة أخرى إلـى مقومـات الصـراع العبثـى الفكـرى الـذى طرحـه الفيلم اللبنانى الروائى القصـير"توريب" مـن البدايـة، والـذى يتأكـد عـدة مـرات على المستوى اللفظى المرئى المباشرمن خلال الشابة مـروى التـى كلمـا تتركهـا الكاميرا وتعود إليها، تجدها مازالت تـردد نفـس العبـارة كاملـة أو مجتزئـة بـلا كلل قائلـة "إسـمى مـروى.. عمـرى ٢٤ سـنة و......".. وتصـمت مـروى لا تستطيع استكمال تعريف نفسها، لأنها هـى نفسـها مازالـت فـى مرحلـة البحـث عن هويتها الضائعة، منغمسة داخل نقطة فاصـلة مـن صـراعها الـداخلى الـذى تطرحه على الملأ. ومن خلال عدة قطعات مونتـاج تبـدو غيـر مسـببة بـالمنطق التقليدى الذى استبعدناه سابقا، يتجول الفيلم عفويا بـلا رابـط قصصـى بـين عـدة نماذج سنتعرض لها فى السطور التالية. ثـم يعـود مـن جديـد فـى شـبه دائـرة مغلقة لمروى وهى تردد نفس العبـارة المبتـورة مـن داخلهـا، كنتيجـة طبيعيـة للخلخلة الفكريـة والحيـاة تحـت ضـغوط اللاانتمـاء وحالـة اللاأمـان والوحـدة العاطفية التى تعيشها مروى داخل المجتمـع اللبنـانى، الـذى تصـفه سـاخرة أنـه لبنان الأخضر الجميل..؟!! وبرغم ما يبدو ظاهريـا مـن تكـرار مـروى عبارتهـا المتسائلة عمن تكون، فإنهـا فـى حقيقـة الأمـر لـم تقولهـا مـرة واحـدة مثـل الأخرى.. بل كانت محملة دائما بإضـافات وتراكمـات وبعـض المبـررات التـى استقتها من مصدرين آخـرين، يحيطـان بهـا مـن كـل جانـب بمنطـق السـبب والنتيجة، سواء بالاقتراب أكثر مـن عـالم مـروى الـذاتى برصـد أجـزاء مـن حواراتها مع آخرين، أو من خلال الاقتـراب مـن عـالم الآخـرين ذاتهـم الـذين يلعبون دورهم المرسوم فى تظليل رتـوش معانـاة مـروى، باسـتكمال الفراغـات

النفسية التى تتركها هى ليملأها الآخرون، والكـل فـى النهايـة يـدور فـى نفـس خطوط الدائرة المفرغة منتميا إلـى مجتمـع لبنـانى واحـد.. كمـا وظـف الفـيلم مراحل نزهته بين كافة الشخصيات ومراقبتـه لهـا، ليرينـا عـدة نمـاذج أخـرى يتعامل معها أيضا بمنهج الاعتـراف والمصـارحة الداخليـة، حتـى إن لـم تكـن كلها حبيسة برواز كادر الكاميرا المستمر معنـا فـى الخلفيـة البعيـدة، بإيحاءاتـه المباشرة وغير المباشرة التى اسـتقبلها المتلقـى جيـدا وترسـخت دلالاتـه بداخلـه من البداية.

من هذه النماذج البشرية نجد أجيـالا متعـددة تتوحـد فـى معاناتهـا نفـس الصراع الداخلى النفسى الفلسفى، ولا يختلف حـال علامـات تعجبهـا واسـتفهامها وواقع غربتها الداخلية عن مروى كثيرا.. فهنـاك المثقـف المنتمـى الـذى تخطـى فيما يبدو العقد الثالـث مـن عمـره، حيـث تعمـد الفـيلم محاصـرته بالمواجهـة النفسية من خلال المرآه الملاصقة لـه تمامـا كبـديل لكـادرات الكـاميرا البـارزة أمام مروى. وإذا كانت مروى تتفوه بكلمات غير مكتملـة ضـائعة بـداخلها، نجـد هـذا المثقـف مـازال منشـغلا بـالجلوس علـى القهـوة يتفـوه بألفـاظ كبيـرة ومصطلحات متضخمة تبعث على الهيبة والجـلال. لكنهـا فـى حقيقتهـا نظريـات مائعة مجردة عن الحق والجمال وما شـابه، لا تسـاوى شـيئا علـى أرض الواقـع الحسى بأفراده المتخبطـين أصـلا بـين المجـردات والمحسوسـات. وقـد أحسـن الفيلم كثيرا حينما اختار لحديث مروى مـع والـدها مكانـا يتقـدم موقـع صـاحب النظريات الفلسفية قليلا، ليحافظ علـى وجـود المثقـف دائمـا فـى الخلفيـة شـبه الضبابية البعيدة. فلم يحـاول نفـى المتحـدث اللبـق مـن الكـادر أثنـاء متابعتنـا الديالوج العائلى القصير، خاصـة أن دوره لـم ولـن ينتهـى ويثمـر فـى النهايـة تأصيل وتبرير حالة الوحشة داخل مـروى بشـكل مباشـر وغيـر مباشـر. فهـذه الشخصيات جميعا هى الحلقات الحية المكونـة لسلسـلة المجتمـع اللبنـانى، وهـى التى تزيد إحساس المتلقى بتراكم التعاطف والتفاعـل والتوحـد مـع مـروى كلمـا عدنا إليها، حيث تتكشف عمق مأساتها فى كل مـرة أكثـر وأكثـر دون أن تتكفـل هى عناء الشرح والإقناع. وبـرغم مـا يبـدو مـن انفصـال هـذه النمـاذج عـن

بعضها وعدم اشتراكها فى موضوع موحد حتى بينها وبـين نفسـها، فـإن الجميـع يطرحون فى حقيقة الأمر نفس صـراع البحـث عـن الـذات والهويـة للمناقشـة، لكن بكلمات مختلفة وأساليب تعبيرية تتناسب مـع كـل شخصـية. وبقـدر عنصـر المكاشفة الحقيقية التى تعيشها مروى أمام الكـاميرا أو لنقـل أمـام ذاتهـا، عادلـت الصورة قسوة وصراحة هذه اللحظة مرة بإظهـار مـروى عاريـة جزئيـا متخلية عن كل زينتها وقلاعها الحاجبة الحامية كـأنثى لهـا خصوصـيتها. ومـرة أخـرى من خلال تجسيد حالة اللاتواصل العاطفى الجنسـى بـين الحبيبـين، عنـدما تـرك الشاب فتاته ليشاهد مقطعا من الفيلم المصرى "نص سـاعة جـواز"، مـع التركيـز على ترديد فاطمة (شادية) آليا عبارة تحذيريـة قصـيرة للـدكتور حسـنى (رشـدى أباظة) وهى تقول بحزم " فات الميعاد "، بينمـا حسـنى منشـغل كالعـادة بمغازلـة داليا (ماجدة الخطيب) على الهاتف، فى دلالة بسيطة مـؤثرة تتصـهر فـى الرؤيـة الفكرية التى يطرحها الفيلم للجدل مـن البدايـة، خاصـة أن د. حسـنى كـان هـو الآخر لا يشعر بحب فاطمة الجنونى له، وهـو مـا يعنـى توحـد حـالتى العزلـة والاحتياج النفسـى علـى مسـتوى الكـادر الـداخلى للفـيلم المصـرى والكـادر الخارجى للفيلم اللبنانى، ممـا يحيلنـا إلـى مـنهج الفـيلم فـى مقاربتـه للتكنيـك المسرحى المعروف باسم "المسرح داخـل المسـرح".. وكـى يؤكـد الفـيلم علـى عدم اقتصار هذه الحالة العبثية الفكرية على فرد بعينـه ينتمـى إلـى جيـل بعينـه، قدم نموذج الجيل القديم متمثلا فى والـد مـروى المعاصـر للحـرب مـن بـدايتها بفرضية تخطى عمره منتصف الأربعينيات أو ما يزيد. فقـد رسـم لـه الفـيلم دور السائل السلبى الصـامت المهـزوم بداخلـه، وهـو يسـتمع إلـى ابنتـه تصـارحه بحلمها فى السفر فقط لتستمتع بشرب القهـوة.. فـى محاولـة منهـا لنفـى نفسـها هربا من ضغوط القمع والتخبط الفكرى الذى يحاصـرها، واسـتمرارا لأملهـا فـى إنزال أحلامها الإنسانية البسيطة المعطلة من فوق الحـائط ولـو للحظـات، لتلحـق ما تبقى لها من العمر. وذلك فـى ظـل قطيعـة التفاعـل بينهـا وبـين والـدها أو وطنها الصغير كاستعارة رمزية للوطن الكبير، وهى التـى أكـدها الفـيلم بالفصـل بين مروى ووالدها بمساحة مكانية نفسـية متقابلـة يصـعب معهـا الالتقـاء. مـع

ذلك عمد الفيلم أحيانا إلى الإفراط فى مباشــرة الحــوار غيــر مكتفــى بكــل دلالات الصورة الموحية، حيــث صــرحت مــروى قبيــل النهايــة علــى ســبيل المثــال بشعورها أن عمرها ثمانون عاما، مع أن حالة مشيبها الــداخلى هــذه قــد تربعــت داخل المتلقى عبر كافة الأدوات المتاحة من قبل.

يذكرنا طبيعة الصراع العبثــى داخــل فــيلم "توريــب" بالمرحلــة الناضــجة من الاتجاه العبثى، الذى اجتاح عــالم المســرح نتيجــة زلــزال الحــرب العالميــة الثانية الذى هدم الكثير من النفوس والمفــاهيم. وتســبب هــذا الاتجــاه فــى بعــث العديد من التساؤلات عن ماهية الوجود وعلاقة الإنسان بذاتــه فــى هــذا الوجــود، الذى لا يملك فيه الإنسان أى شىء بوصفه نقطة تائهــة فــى فــراغ لانهــائى. وقــد دارت العديد من الجدليات العنيفــة حــول مركــز الإنســان فــى الكــون، وكيفيــة تسييره مصيره واختفاء الأمل أو الدافع للحيــاة طالمــا أن المــوت ينتظــر اللحظــة المواتية، ليهدم كل ما بناه الفرد فى لحظــة خاطفــة ويقتلعــه مــن جــذوره وكــأن شيئا لم يكن. وإذا عدنا إلى كلمات مروى فــى إطــار وصــف إحساســها بمــدينتها بيروت أو بيتها أو ذاتها، سنجدها تقول إنهــا إذا عكســت كلمــة بيــروت ســتجدها تابوت.. وهكذا ظلت تتلاعب بحــروف الكلمــة ذهابــا وإيابــا بــلا هــدف، حتــى وصلت فى النهاية لكلمة "توريب" عنوان هذا الفيلم المتميز.

الفيلم الروائى القصير "الليلة الزرقاء"/ ٢٠٠٠

إنتاج: إكزيت فـيلم/ Exit Film بالتعـاون مـع وزارة الثقافـة اللبنانيـة والتعلـيم العالى

تمثيل: كريستين شويرى – مشـهور مصـطفى – حسـن فرحـات – الطفلـة روان قشمر

قصة وسيناريو وحوار: رئيف كرم

مدير التصوير: نضال عبد الخالق

موسيقى ومؤثرات صوتية: زياد سروه

مونتاج: ميشيل تيان

الزمن: ٢٢ دقيقة

إخراج: فؤاد عليوان

"الليلة الزرقاء"

انتظم المخرج فؤاد عليوان مجموعة من العلاقات الأسرية داخل عائلة صغيرة واحدة، مكونة من أب يعمل كاتبا وأم شابة جميلة وابنتهما الصغيرة. يمكثون جميعا فى دارهم منعزلين مجبرين كأمر اعتقال سلمى غير معلن بسبب اشتداد طلقات الرصاص فى الخارج. وقد أشار الفيلم فى البداية أن الزمن يدور فى فترة الثمانينيات، وهى الحقبة المعروفة بكونها من فترات الحرب الأهلية اللبنانية المشتعلة تماما. من هذا المنطلق الزمنى التاريخى سنقدم قراءة تحليلية لهذا الفيلم الروائى القصير، لنطرح للمناقشة البناء الدرامى الذى قدم تماسا صريحا معلنا مع تكنيك الحكايات الشعبية فى مؤلف (ألف ليلة وليلة) المنتمية بطبيعة الحال إلى الأدب الشعبى، تجلى فى الاستلهام المطابق مرة ومحاولة التمرد مرة أخرى على المنهج التقليدى (لليالى) دراميا وبصريا. فقد مزج المخرج فؤاد عليوان بين هذا البناء السينمائى/ الأدبى المنبع، وبين تنويعات مقتبسة من تكنيك السينما الصامتة فى استخدام الموسيقى تعميقا لفترات اللاحوار الطويلة، وهو ما خلق فى النهاية عملا سينمائيا جيدا يحمل أبعادا متعددة ويتيح الفرصة للوصول لعدة تفسيرات، نلاحظ فيه منهج مسرحة المشهد السينمائى حتى تكتمل ثلاثية التكامل فى هذا العمل بين ثلاثة روافد إبداعية مختلفة (سينما- أدب شعبى- مسرح) داخل العمل الواحد.

برغم قلة الحوار فى الفيلم،فإنه اعتمد على لغة التحاور الداخلى بين الصمت المطول المتسلط، وبين شذرات الحوار المتناثرة على ندرتها أو بمعنى أدق بعض الكلمات التى توحى بالعبثية اللفظية مثل فيلم "توريب"،انتظم بها المخرج الشروخ الداخلية الناتجة عن الخلل السياسى والتشققات الاجتماعية والعزلة العاطفية الجسدية، وممارسات القمع السياسى الموجهة بقصدية واضحة تجاه الشخصيات. تولدت عنها تلقائيا دفقات متواصلة من سخرية

الكوميديا السوداء، التى ستتجلى فى حينها فى خضم ذروة الصراع الداخلى للشخصيات الدرامية.

بدأ فيلم "الليلة الزرقاء" عرضه بصوت الراوى الحيادى الذى يرشدنا ويوضح لنا أننا سنشاهد حكاية عن هذا الكاتب الذى لا يستطيع الخروج من بيته، وذلك من فرط توالى صوت طلقات الرصاص ورائحة الموت المنتشرة فى كل مكان، وهو ما سيجعلنا نعود إلى قيمة وتوظيف اختيارمهنة كاتب لبطل الفيلم فيما بعد.. ولم يكن من الصعب كشف استعارة المخرج تكنيك رواى "الليالى" من خلال أسلوب تقطيع الجمل فى الكتابة والإلقاء، والمفردات المستخدمة المنقولة كما هى من المصدر الشعبى المقروء، مع بعض الإضافات طبقا للرؤية السينمائية المطروحة، خاصة عندما صرح الراوى أنه يحكى هذه الحكاية كى يعتبر منها المتلقى، وهذا الهدف الإرشادى الوعظى هو نفسه ما تعلنه "ألف ليلة وليلة" فى سطورها الأولى دون تأجيل أو مراوغة.

"وبعد فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين* لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر* ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر* فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين" (٤)

وإذا كان الفيلم قد استعار هذه القوانين الإبداعية الشهيرة من طبيعة (الليالى)، فقد أضاف لها رؤيته الخاصة عندما أكد الراوى أنه يحكى حكاية تحدث فى الماضى والحاضر والمستقبل. علما بأن المنطقى أن فن الحكى والسرد يتعامل دائما مع فعل كان أى مع الزمن الماضى، لكن الحال هنا يختلف حيث ينتفى المنطق المتوازن بدقة عن قصد من العمل الفنى، ليشيع جوا من التخبط المستقى من عبثية حدث الحرب والحياة فى ظلها. كما أن الحكى عن الحاضر والمستقبل يمنح دلالة قوية لاستمرارية الحالة يوما بعد يوم، وهو ما وظفه المخرج فؤاد عليوان فى الانتقال بين كل مشهد وآخر بعدما يصنع منه حكاية قصيرة توحى ظاهريا بالانفصال عما قبلها وبعدها،

لكنهم فى حقيقة الأمر متصلون اتصالا وثيقا ببعضهم الـبعض. مـن هنـا سنصـل إلى نقطتين هامتين فى تحليلنا لهـذا الفـيلم الروائـى القصـير الممتلـىء.. أولهمـا هو تحليل تكنيك الصراع الدرامى الدائرى، وثانيا اللعـب علـى وتـر الـزمن مـن خلال عدة مستويات كما سنرى.

أما عن النقطة الأولـى فقـد منحـت هـذه الاسـتمرارية العبثيـة المخـرج فرصة جيدة لإقامة بنية الصـراع الـدرامى بشـكل دائـرى، ولهـذا بـدأ مشـاهده بالكاتب يجلس فى ما يشبه الكشك المرتفع الضـيق للغايـة يحـاول شـحن موهبتـه واستحضار خياله. ثم عاد واختتم الفيلم بنفس المشـهد مـع الفـارق أن الكشـك قـد أصابته دفعة نارية، فانفجر وتلاشى فى الهواء بمـن فيـه بغيـر رجعـة، ليتحـول بعدها إلى أشلاء مهمشة لا تتعامل معهـا سـوى السـيارات المخصصـة للـتخلص من المهملات. أى أننا لم نعد إلى نقطة الصـفر كمـا كنـا بـلا إضـافات، بـل إن الأمر يزداد سوءا وضراوة لحظـة بعـد لحظـة. حتـى تـدفع قسـوة الإحسـاس بالعجز الإنسان دفعا لتفريـغ شـحنات صـدمته ويقـين هزيمتـه أو علـى الأقـل اقتراب هزيمته أمام نفسه للانفجار، فى صورة تصـرفات غيـر منطقيـة أو غيـر محسوبة، كثيرا ما تتنافى مع تركيبة شخصيته الداخليـة التـى تكشـف عـن نفسـها تلقائيا فى الأحوال العادية. من هـذا المنطلـق وجـدنا الأب علـى سـبيل المثـال يقوم فجأة بتغيير ترتيب أثاث منزلـه دون مقـدمات، والغريـب أيضـا أن زوجتـه وابنته تشاركانه وتتوحدان معـه فـى نفـس التصـرف فـى نفـس التوقيـت، دون التوقف لحظة منطقية واحدة للاستفسار عن السـبب أو النتيجـة. ومـن هنـا أيضـا قرر الأب فجأة طلاء نوافذ وزجاج باب الشـقة بـاللون الأزرق كـاملا، وهـو مـا وظفه المخرج فؤاد عليـوان بصـريا فـى التنقـل بـين المشـاهد طـوال الوقـت بإضاءة باردة حزينة توحى بالغموض والتـوتر الممتـزج ببـوادر انفجـار مكتـوم. مع الاستعانة بمصـادر ضـوئية صـناعية ضـعيفة نوعـا مـا، كمعـادل مرئـى لخفوت حيوية الحياة داخل هـذا المنـزل، الـذى قدمـه المخـرج ببسـاطة شـديدة كاستعارة رمزية لأحوال المجتمع اللبنانى ككل. ومـن خـلال هـذا اللـون الأزرق الذى منح المنظور البصرى خصوصية بعينهـا، طـرح المخـرج عـدة مسـتويات

ودلالات للتعامل مع الزمن، وهو ما سيعود بنـا مـرة أخـرى إلـى تكنيـك "ألـف ليلة وليلة" من ناحية، وبنية الصراع الدائرى الـدرامى المهيمنـة علـى الفـيلم مـن الناحية الأخرى. فعلى مستوى استعارة تكنيـك "الليـالى"يحمـل الليـل عـدة دلالات وظيفية، فهو الذى يشهد دائمـا ذروة الصـراع بـين بطلـى الحكايـة الإطـار أى شهرزاد وشهريار. فقد تم تخصيص إشكالية زمـن الليـل فـى "ألـف ليلـة وليلـة" لوقوع كافة الأحداث المصيرية الهامة. فهو الليل الـذى تقـدم فيـه فنـون الإبـداع ولحظات تجلى الحكى والسرد وتصـاعد تشـويق النهايـة المعلقـة دائمـا وتـوالى الفضول، ومدى نجاحهم مجتمعـين لتحقيـق اسـتمرارية الحيـاة والإبقـاء علـى الأمل المنشود فـى الإصـلاح والشـفاء، أو احتماليـة انتهـاء مفعـولهم كسـلاح حياتى أنثوى مدافع عن وجوده كفرد ورمز، مما يـؤدى إلـى نهايـة واحـدة فقـط ألا وهى الموت المؤكد. وبنفس المنطق استفاد فـؤاد عليـوان مـن توظيـف الليـل فى فيلمه الروائى القصير، مع التمرد علـى دور المسـتعير السـلبى فقـط عنـدما وظف اللون الأزرق ليجعل الليل ممتدا طوال الوقت، وهـو مـا يعنـى اسـتمرارية إعلان الحرب ومعاناة الصراع للبقاء ضـد قـوى القمـع المهيمنـة بـلا هدنـة أو هوادة، وذلك على عكس ما يبدو مـن استسـلام الشخصـيات الظـاهرى الـوهمى للهزيمة. من هنا ظل الراوى يتقـاطع مـع المشـاهد طـوال الوقـت دون انتظـار لزمن الليل بعينه، طالما أن النهار قد انتفى من الأسـاس ولـم يعـد أمامنـا سـوى الليل المستمر. وتحولت المشـاهد إلـى حكايـات قصـيرة تنقـل المونتـاج بينهـا بهدوء مشحون، يقبع تحته الكبت المكتـوم المتشـوق لسـاعة الخـلاص والحريـة، حتى أن المشاهد لم تكن تنفصل بالقطع التقليـدى، بـل بالانسـحاب الهـادىء مـن هنا إلى هناك لتوحى لنا بتتابع اللحظات والليالى طبقـا للتعامـل مـع الـزمن مـن خلال المستوى الظاهرى الأول. أما المسـتوى الـداخلى الـذاتى فيـدلنا أن الـزمن فى حقيقة أمره مصاب بالجمود التـام والركـود الإجبـارى بـلا دافـع للحيـاة، أى أننا فى حقيقة الأمر نتعامل مع شخصـيات معتقلـة داخـل لحظـة طويلـة واحـدة منعزلة عن الحياة، تبحـث عـن هويتهـا وقيمتهـا داخـل شخصـياتها فـى ظـل استمرارية حدث الحرب على مستوى الواقـع والحلـم. ولـم تكـن فواصـل نـوم

الزوجين المبتور المضطرب إلا إعــلان صــريح عــن تحــول أيــامهم إلـــى ليلـــة واحدة ممتدة دائرية بلا بداية ولا نهاية.

انطلاقا مما سبق نستطيع الآن تفسير دور الــراوى فـــى هــذا الفــيلم بشــكل أكثر عمقا، وهو ما لن نستطيع تحليله إلا إذا وقفنــا أولا علـــى مســتويات توظيــف الراوى داخل "الليالى" ذاتها.. ففـــى تشــريع "ألــف ليلـــة وليلة"تجــد لــدينا ثلاثـــة مستويات للرواة نبدأهم من الإطــار الضــيق للأرحــب وهكــذا، يبــدأ مـــن موقـــع راوى "الليالى" الداخلى فى متن الحكايـــة. كمـــا أن هـــذه الحكايـــة ذاتهـــا لا يملكهـــا فى الأصل سوى شهرزاد الراويـــة الوحيـــدة المهيمنـــة علـــى "الليـــالى" لمســـتمعها الوحيد شهريار، تحقيقا لهدف التغلب على إشــكالية الصــراع مـــع الــزمن للحفــاظ على حياتها وسعيا وراء استشفاء مريضها فـــى نفــس الوقــت. ومـــن فـــوق هـــذا الراوى وتلك يأتى الراوى الشعبى المجهــول صـــاحب "ألــف ليلـــة وليلـــة"، الـــذى يحكى على السامعين بغرض وعظ المتلقى كما أوضـــحنا الأمـــر مـــن قبـــل. لكـــن فؤاد عليوان أضاف لكافة هذه الوظـــائف المتحققـــة مســـبقا لجميـــع الـــرواه مهمـــة اجتياز اللحظة الآنية، عندما وجدنا الــراوى الســينمائى يحكـــى عـــن موقـــف لـــم يحدث بعد وربما لن يحدث أبدا، مما يعود بنـــا مـــرة أخـــرى إلـــى إشــكالية مـــوت الزمن التى يقدمها الفيلم، وكيفية توظيف الحكى عن المســتقبل بــدلا مـــن الاكتفـــاء المنطقى بالماضى كما أوضحنا سابقا، وذلك من أجل ترســيخ دعـــائم توقـــف قلـــب الحياة داخل هذه الأسرة التى رأينا فيها طفلة صـــغيرة دون وجـــود طفولـــة حقيقيـــة سوية منطلقة. ولهـــذا باتـــت الفرصـــة متاحـــة أمـــام المخـــرج لمســـرحة المشـــهد السينمائى باعتقاله داخل زمن نفسى واحـــد، وأيضـــا داخـــل حيـــز مكـــانى داخلـــى مقيد. وبالمثل تعامل المخرج خارجيا مع المكان بوصـــفه بيتـــا واحـــدا مقســـما إلـــى غرف وقليلا ما خرج عن هذا النطاق. لكن الحقيقـــة أننـــا نتعامـــل علـــى مســـتوى المنظور الأبعد مع المكان النفســـى القـــابع داخـــل الشخصـــيات، المعـــادل لصـــورة المجتمع الغارق فى الحرب التى لم نرها، ممـــا أحـــدث أثـــرا أكثـــر قـــوة وفاعليـــة مما لو رأينا مشاهد من الحرب ذاتهـــا. وقـــد لعبـــت الكـــاميرات دورا جيـــدا فـــى اجتذاب المتلقى من المكان الظاهرى إلى المكـــان النفســـى الـــداخلى، عـــن طريـــق تنوع استخدام الزوايا واللقطات دراميا وجماليا بهدف ســـجن اللقطـــة داخـــل كـــادر

ضيق منغلق من حيث البعد الثالث، مع الإكثار من مشاهد الكلوزات على الشخصيات لتقديم لحظات جريئة من الصمت الموحى والتعبير الأدائى الجيد للممثلين. وهذا هو ما أكده الحوار على قلته عندما وصف البيت أو المجتمع اللبنانى بالتابوت، ليصنع ترديدا لفظيا نفسيا غير مقصود مع فيلم "توريب"عندما وصفت البطلة مروى بيروت بالتابوت تحديدا.. بالتالى نحن لا نتعامل هنا مع فيلم مرتب يلجأ إلى الاستسهال رغم أنه يحاول إيهامنا بالتقليدية، ومن ثم لا يصح هنا أن نتساءل عن الحدث أو معنى كل كلمة على حدة، حيث لا مكان لحدث جلل ولا يوجد معنى لكل شيء بذاته. لكنه يقدم حالة سينمائية سيكولوجية ممتلئة بالتفصيلات الصغيرة الموحية، التى تفصح عن مضمونها الفكرى فقط عندما تتكامل مفردات المنظومة داخل العمل من البداية للنهاية، كلحظة دائرية واحدة لا تنقطع فى حياة هذه الأسرة، بأحلامها الصغيرة التى لا تتعدى الطعام والشراب والنوم والحلم والأمان والحياة بهدوء، تذكرنا بمروى وحلمها فى السفر والاستمتاع بمشروبها فى هدوء. وبرغم زرقة الليل الذى طال انتظار نهاره، فإن أفراد الأسرة الصغيرة مازالوايبحثون عن ذاتهم وهويتهم من خلال التمسك بآمال حياتية بدائية ومتطلبات إنسانية سوية. لكن هذه الأحلام مازالت تتخبط وممنوعة من التصريح أو التحقق، ولا تجد مفرا تماما مثل أحلام مروى من أن تظل معلقة على الحائط إلى حين..

نختتم هذه القراءة التحليلية بالتوقف أمام اختيار الفيلم مهنة الكاتب للبطل، لنلتفت مرة أخرى إلى المفارقة الإنسانية التى ذكرناها من قبل بين الفنان بوصفه مواطنا لبنانيا حائرا غير مستوعب حدث الحرب داخل مجتمعه، وبين رسالته ورؤيته وأحلامه ينتظر المجتمع منه كفنان الاستبصار والإدراك والوعى لما حوله وما يأتى لاحقا. وبرغم أن البعض قد يرى أن نهاية فيلم "الليلة الزرقاء" تبدو ميلودرامية استسلامية تشاؤمية بتفجير الكشك بداخله البطل، فإن هذه هى رؤية المخرج التى لابد من احترامها مهما اختلفنا معها أو اتفقنا.

الفيلم الروائى القصير "نص نعل"/ ٢٠٠٠

إنتاج: الجامعة اللبنانيــة – معهــد الفنــون الجميلــة – قســم المســرح– الفــرع الأول/ أبو حبيب الوالد

تمثيل: عبد الله سعد – وداد قائدبيه

مدير التصوير وإضاءة: عبده نوار

موسيقى: محمد هاشم

الزمن: ٢٠ دقيقة

سيناريو وإخراج: يوسف مكى

"نص نعل"

قدم المخرج يوسف مكى فى فيلمه الروائى القصير "نص نعل"رؤية إنسانية شمولية لصراع وأحلام الإنسان عامة فى هذه الحياة، لكن هذا المنظور الجمعى لن يستطيع نفى انتماء الصراع الدرامى إلى السياق التاريخى الاجتماعى المحيط والمفروض. فإذا افترضنا على سبيل المثال أننا شاهدنا نفس الفيلم تماما مع الفارق أن البطل أوروبى أو آسيوى يعيش فى بلاده، فلابد هنا من تغير الكثير من مؤشرات قنوات الاستقبال بداخلنا طبقا للعصر والبيئة والتركيبة الفكرية الحضارية والبناء المحيط ككل. صحيح أن الفيلم الروائى القصير "نص نعل"لا يتعامل مع حدث الحرب الأهلية اللبنانية بشكل صريح مباشر مثل فيلمى "توريب" و"الليلة الزرقاء" كما رأينا، إلا أننا لن نستطيع استبعاد أثر الحرب من أقصى نقطة فى الخلفية البعيدة، طالما أننا أمام فيلم يطرح حال بطل لبنانى فى وقتنا المعاصر.

بنى المخرج يوسف مكى رؤيته الفنية فى هذا الفيلم على أساس تثبيت الضوء وتحليل أركان الصراع الداخلى بين طرفى الثنائية الجدلية "الحلم/القهر"المتوالية طوال الوقت داخل هذا العمل. فإذا تناولنا الفيلم على مستوى فكرته العامة فى خطوطها العريضةسنجده يستعرض حياة وأحلام بطله القزم الذى يعمل موظفا حكوميا بكل اجتهاد واستكانة. ينحصر كل أمل بطلنا فى اقتناء حذاء جديد وجذب انتباه جارته الجميلة، أى تحقيق أحلام طبيعية محدودة غاية فى البدائية والإنسانية لا تمت للترفيه أو الطموح الزائد بصلة، لكنها تعتبر مفتاح تحقيق السعادة من وجهة نظره المتواضعة اللامتمردة.. لكن ما يهمنا هنا ليس فكرة الصراع الدرامى فى حد ذاتها، بل كيفية ومدى عمق بناء المعالجة السينمائية التى تمنح الفيلم مميزات البقاء والتفاعل مع المتلقى. ولنتساءل فى البداية.. كيف ترك المخرج يوسف مكى الحرية لبطله لتعريف نفسه للمتلقى على حقيقته كما هو دون رتوش أو تزييف، ليصل إلى مساحة التقارب بينهما من أقرب نقطة ممكنة؟ بالبحث وراء ذلك التساؤل سنجد أن المخرج قد انتهج ثلاث وسائل محددة.. أولا بدأ

الفيلم بحركة متسللة للكاميرا تصعد عدة طوابق منغلقة ضيقة، مستخدما سرعات متعددة بين التأنى الحذر فى البداية ثم بعض السرعة المتزايدة وأخيرا الإسراع أكثر فأكثر، نتيجة لعدم مقاومة شعور الفضول للتساؤل عن هدف الكاميرا من وراء كل هذه الهرولة. وأخيرا نصل فى النهاية بعد فاصل قصير موفق من التشويق إلى مرحلة بداية التعرف على بطل الفيلم القزم المحبوس بقيود نفسية داخلية خفية خلف مكتبه الحكومى، يقوم بختم تلال الأوراق أمامه فى حركة آلية جامدة عنيفة لا تتغير. وقد رصدته الكاميرا فى لحظة عفوية بحتة يمارس فيها واجبه اليومى مثل الأمس وغدا، وجسدت من خلال التقاطه فى كادر ميديام خانق مدى الحصار القهرى الذى يعانيه البطل، وهو ما يعنى أيضا إعلان الكاميرا منهج تعاملها مع البطل من وجهة نظر وبعينى المتلقى المحايد دائما. ثانياستغل الفيلم محاولات اقتحام الكاميرا عالم البطل الضيق المزدحم، سواء خلف مكتبه أو كنقطة ضائعة تائهة بلا وطن وسط ممر طويل يمشيه وحده، ليصاحبها بنغمة رتيبة من الدق المستمر بآلة حديدية لم نكن نتبين مغزاها أو مهمتها فى البداية. وكلما صعدت الكاميرا درجات سلم أكثر وقاربت على استكشاف كينونة البطل ظاهريا وداخليا، كلما زادت سرعة الدق كريشيندو واتضحت قسوتها بتدرج محسوب الإيقاع الداخلى جيدا. وما هى إلا لحظات قليلة حتى اكتشفنا أن مصدر هذه المعركة الصوتية الشرسة الموترة للأعصاب، هى يد البطل ذاته تهوى على الأوراق الحكومية بالختم المبروك بحكم العادة ليس إلا. وهو ما يعنى فى دلالة شديدة الأهمية تقديم الفيلم قوى القهر المستمرة على حدود براءة الحلم فى ثنائية الجدل الدرامية المطروحة. ثالثاآثار هذا التراكم المرئى الصوتى دلالة مركبة لهيمنة قيود القمع على الفرد وأيضا على المجتمع ككل ممثلا فى بطلنا الوحيد، خاصة أنه كلما انتهى البطل من كومة أوراق تتولد أمامه أكوام أخرى أكبر وأضخم، تزيد أعبائه وتؤكد ضغوطه وتعرقل أحلامه فى الحرية والانطلاق نحو العالم الرحب خارج أسوار الهرم الحكومى الحاكم، ليفك أسر نفسه ولو مؤقتا حتى ساعات صباح اليوم التالى من أسوار تلك الوظيفة المقولبة، التى حولته تدريجيا إلى ماكينة صماء غير خلاقة معطلة إنسانيا وإدراكيا لا تشعر ولا تفكر، لكنها

برغم كل شيء مازالت متمسكة بأحلامها البسيطة في مجرد شراء حذاء جديد فقط لا غير..

تتجلى دلالات ومظاهر القمع داخل "نص نعل" بشكل أكثر واقعية وقسوة، حينما أخفى الفيلم أى مدير مسئول أو أى شخص ينتمي إلى قمة المنظومة الحكومية يأمر وينهى فوق رأس القزم المطحون. لكن تغييب هذا العنصر عن الوجود الملموس مكتفيا بآثاره العميقة المحسوسة، ترك الحرية كاملة لخيال المتلقى كى يتصور ويتعامل مع مدى عنف وتسلط هذه القوة أو القوى المجتمعة التى لا يراها كما يشاء. لكن الفيلم في نفس الوقت جسد في مشهد مؤثر أحد أهم أسلحة قوى القمع، عندما شاهدنا القزم يقف في طابور طويل مثله مثل غيره آخر الشهر ليقبض المرتب القليل. ثم رأينا مدى رضاه وسعادته بالحصول على تلك الوريقات المالية البسيطة، لأنها سبيله الوحيد لتحقيق حلمه بشراء الحذاء الذى ظل يداعبه من وراء الفترينة الزجاجية. فهو الذى من أجله ارتضى التخلى عن إنسانيته طوال أيام الشهر المتشابهة المجمدة، أو ربما طوال العمر الماضى والآتى لتحقيق أحلامه،بما يعنى أن أبعاد هذه القوى المسيطرة سياسية اقتصادية اجتماعية بالدرجة الأولى. كما أن امتداد الطابور الطويل من الموظفين المنتظرين للحظة قبض المرتب للصمود أمام أعباء الحياة، يمنحنا دلالات مباشرة لكون هذا القزم مجرد فرد أو نموذج مماثل لمن يشبهونه فى المنظومة الاجتماعية المحيطة وهم كثيرون. من هذا المنطلق نتوصل إلى أهم مميزات هذا الفيلم الروائى القصير، وهى رسم تركيبة درامية للبطل تتقارب مع الغالبية العامة من شريحة المشاهدين المطحونة الأقزام من داخلهم همأيضا، تحت وطأة الكبت السياسى المتراكم والحاجة الاقتصادية الملحة التى لا تنتهى. هذه الحاجة الاقتصادية التى تقهر المواطن البسيط فى إنسانيته وتغتال وجوده، وتقطع الكثير من السبل في تحديد علاقته بذاته لشعوره الشديد بالضآلة فى مرآته الذاتية. وقد فضل الفيلم تجسيد وتجسيم هذه الضآلة الداخلية الإنسانية بصورة مباشرة مكبرة تحت المنظار الصريح، عندما اختار قزما ليلعب دور البطل لخلق نوع من التوحد

بين عدم استتباب أسباب التصالح داخل نسب الإنسان خارجيا وداخليا فى نفس الوقت.

على الجانب الآخر وفق المخرج يوسف مكى فى انتهاج لغة خلاقة للتعامل مع الزمن الداخلى والخارجى داخل متن العمل السينمائى. بدأ أول خطواته بالتلاعب بعقارب ساعة الحائط دون التقيد بمفهوم الزمن التقليدى وقوانينه، بعدما أعلنت العقارب رفضها التحرك إلى الأمام أثناء انهماك بطلنا الموظف فى عمله الممل، دون أن تستجيب إلى توسلاته الصامتة لتتزحزح ولو ملليمترات قليلة للأمام دون جدوى. من هنا مزج العمل بين رؤية البطل على طبيعته فى ذروة امتهانه بعينى المتلقى كما ذكرنا، وبين التعامل مع أحداث أخرى بعينى البطل ذاته لكن أيضا تحت مظلة الرؤية الأولى الأشمل، ليبقى للمتلقى دائما سلطة التفوق بمعرفة كل شىء وبأكثر من زاوية دون مصادرة رأيه بوسيلة مباشرة أو ماكرة مخادعة. وفيما بعد سوف يتم تلاشى هذه الحدود الوهمية تلقائيا بين وجهتى نظر هذا وذاك المتداخلتين، بعدما تتحقق حالة التوحد بين المتلقى والقزم البطل كما توصلنا سابقا. كما أوحى الفيلم بتوالى أيام البطل حتى حانت ساعة قبض المرتب النحيف، دون أن يضيع وقت المتلقى فى تكرار المشاهد أو اتباع بعض الوسائل التقليدية مثل تساقط أوراق النتيجة أو ما شابه. أى أن المخرج قد اكتفى فعليا ببث حالة الجمود العقلى الإنسانى المغموس فيه البطل حتى النخاع منذ المشاهد الأولى، من فرط تكرار مهمة ختم الأوراق كل دقيقة وكل يوم بنفس الإيقاع وبنفس روح الاستسلام الراكد المحيطة بالبطل من كل جانب والمغروسة بداخله أيضا. كما تلاعب المخرج بالزمن من خلال توظيف المونتاج دراميا بتكرار اللقطة عدة مرات، وكأن الزمن يتحرك فى ظاهره لكنه على المستوى الداخلى ثابت محلك سر داخل البطل المنشغل بحلم الحذاء الجديد..

تأتى دلالات هذا الاستسلام لقوى القمع المحيطة بشكل أكثر وضوحا، إذا انتبهنا أن الموظف ليس فقط ترسا سلبيا أعزلا من تروس الهرم الحاكم. بل إنه قد تحول بعملية ختم الأوراق المستمرة بهذ الشكل إلى ترس منفذ ومقر للفرمانات العليا دون أدنى محاولة للتفكير فيما يفعله، أو حتى التوقف للحظات

لقراءة محتوى تلك الأوراق ولو من بـاب الفضـول الصـبيانى.. ومـن ثـم فقـد أحاطت الهزيمة بالبطل من كل جانب، لكنه أيضـا يسـاهم بسـلبيته وضـعفه فـى هزيمة غيره من أمثاله بترسـيخ وجـود ونفـوذ القـوى المهيمنـة بيـده الخاتمـة وعقله المغيب بإراداته. وهو فيما يُعد من أهم الفروق الجوهريـة بـين هـذا القـزم الـذى يـزرع ويحصـد ضـآلته بيـده كـل يـوم، وبـين مـروى بطلـة فـيلم "توريب"المتمـردة بقـدر، وأيضـا بـين الكاتـب اللامستسـلم بطـل فـيلم "الليلـة الزرقاء"الذى يحاول الإبداع رغم كـل الظـروف حتـى تبخـر فـى الهـواء فـى النهاية. من هذا المنطلق اجتذب بطـلا الفيلمـين السـابقين تعـاطف المتلقـى مـن خلال محاولاتهما المستمرة فعل أى شيء حتى لـو كانـت النتيجـة صـفرا كبيـرا، وذلك على النقيض من هذا البطل القزم الـذى ارتضـى الهزيمـة لنفسـه وشـارك بها ضد غيره أيضا. وقد ذكرنا اعتماد الفيلم علـى نـدرة الحـوار وردود الأفعـال التعبيرية بلغة السينما الصـامتة، خاصـة فـى اعتمـاده علـى الجمـل الموسـيقية المعبرة فى التنقل بين لحظة وأخرى. كما يحمل هـذا الفـيلم أيضـا أطيافـا بعيـدة – مع الفارق – مـن الفـيلم الأمريكـى الشـهير "العصـور الحديثـة/ Modern Times" إنتاج عام ١٩٣٦، الذى قـام ببطولتـه الفنـان شـارلى شـابلن، خاصـة مشهد حركة يده وهى تلف الصواميل آليا أثنـاء سـيره فـى الشـارع مـن فـرط اعتياده على تنفيذ هذا الفعـل طـوال الوقـت. لكـن تبقـى مشـكلة الفـيلم علـى المستوى السينمائى فى اتخاذه المفـاجيء مسـارا آخـر تمامـا.. فـإذا بنـا نفاجـأ بتحول الفيلم من الواقعية الصريحة إلى التعبيريـة غيـر المبـررة بتجسـيده أحـلام اليقظة للبطل الذى يتخيل الحـذاء كقـارب. وكـأن هنـاك رؤيـة أخـرى مختلفـة تماما اقتحمت الرؤيـة الأصـلية الموحـدة للمخـرج يوسـف مكـى دون اسـتئذان صريح، فأصبحنا أمام عملين سينمائيين مختلفين أو لنقـل أمـام عمـل واحـد بـدأ منتظما ثم انشطر فنيا من داخله بدون أسباب واضحة..

الفيلم الروائى القصير "ياسمينة"/ ١٩٩٩

إنتاج: جامعة القديس يوسف – معهد الدراسات المسرحية والسمعية المرئية والسينمائية(IESAV)

تمثيل: سيمينا رفول – مى مارون الخورى – بول سيف – وائل نور الدين

مدير التصوير: يوسف جبر

موسيقى: Walking Song (Merideth Monk)

مونتاج: تانيا الخورى

ديكور: تانيا الخورى

الزمن: ١٠ دقائق

سيناريو وإخراج: تانيا الخورى

"ياسمينة"

يتميز فيلم "ياسمينة" للمخرجة تانيا الخورى أنه يضعنا فى مواجهة مقارنة جيدة بشكل مباشر مع الفيلم الروائى القصير "نص نعل".. سبق أن أوضحنا فى السطور السابقة كيف طرح فيلم "نص نعل" ثنائية "الحلم/القهر" للجدل فى معالجته السينمائية، وسنرى هنا كيف طرح فيلم "ياسمينة" نفس الثنائية تماما، مع الفارق أنه حول الرابط بين طرفى الصراع إلى عامل إيجابى فعال فى حدود قدراته بدلا من إغراق القزم بطل الفيلم الآخر فى بؤرة سلبية لانهائية حتى ولو بدون قصد.

"ويتخذ فيكتور هوجو شعاره (الحرية فى الفن)"(٦).. صحيح أن مبدأ فيكتور هوجو هذا ظهر إلى الوجود فى أحضان نشأة المذهب الرومانسى المعروف، إلا أننا سنستعير من هذه المقولة روحها فقط دون التقيد أو الانتماء إلى مذهب بعينه. فمنذ الأزل والفن الحقيقى هو الذى يفتش دائما عن حرية الفرد، لأن الحياة تحت وطأة القمع هى فى الواقع موت مقنع وليست حياة بالمعنى والقيمة التى خلقت له هذه الكلمة. ربما تكون المخرجة تانيا الخورى قد ابتعدت عن حدث الحرب الأهلية اللبنانية فى حد ذاته بشكل صريح، لكننا سنجدها هنا قد اتخذت مسارا مختلفا فى القضية التى تناقشها. أى أنها تناقش قضية حرية الفرد وحقه فى ممارسة حياته بعيدا عن وطأة آليات الهيمنة المدمرة، من خلال توجه أنثوى بحت يصب اهتمامه بشكل واضح على طموحات وهموم الفكر النسوى خاصة فى المجتمعات الشرقية الذكورية البحتة. من هنا قدمت لنا تانيا الخورى فيلما قليل الحوار جدا، يعتمد بشكل أساسى على المكونات البصرية من حيث تصميم المشهد والاعتماد التام على تفاعلات الممثلين بأسلوب التمثيل الصامت أو الميم، وأيضا على فن المونتاج الذى لعب دورا كبيرا فى تأكيد وتعميق الصراع الدرامى التى تريد المخرجة طرحه من خلال فيلمها الروائى القصير. بدأ الفيلم مشاهده بخروج البطلة ياسمينة من المنزل المحاط بمنطقة جبلية منعزلة تحمل ملابسها، معلنة الفرار

والتمرد التام ونفاذ الصبر من هذا البيت الذى لا نعرف عنه أى شىء.وفى اللحظة التالية قدم لنا الفيلم السبب المباشر وراء حالة العصيان التى أعلنتها البطلة بهدوء صامت، عندما التفتت نحو جلابية بيضاء تخص رجلا معلقة على الحبال راحت تمزقها بالسكين بمنتهى التصميم والغل المكبوت. وفى المشاهد التالية توغل معنا الفيلم أكثر فى الأسباب الأساسية التى ولدت هذا الانقلاب الأنثوى غير المقبول اجتماعيا وثقافيا وسياسيا على الإطلاق، عندما شاهدنا دون ترتيب زمنى شذرات من معاملة أهلها اللاآدمية للبطلة الشابة دون أدنى ذنب، اللهم لكونها أنثى ولا تستحق إلا هذه المعاملة المهينة. فقد ساق الفيلم مبررات كافية للتعاطف مع البطلة، عندما أظهرها هادئة صامتة مطيعة إلى حد يثير الغضب والاستفزاز برغم أنها لا تعانى من الدمامة الخلقية ولا تجنح نحو الانحراف الأخلاقى كما يبدو. من هنا شاهدنا انقسام البيت أو المجتمع إلى فريقين.. يضم الفريق الأول كل مقاليد السلطة بدءا من الأب وقرينه الأخ، ثم سلطة الأم الممثلة للاثنين فى غيابهما وحضورهما. بينما تقبع ياسمينة منعزلة منبوذة فى فريق لا يضم سواها، تواجه جبروت الثلاثة من منطلق العادات والتقاليد الموروثة التى لا ترى ولا تتعامل ولا تعترف إلا بالذكر وحده. يمثل الفريق الأول نماذج عامة جدا فى مجتمع بطريركى هرمى، لا يعترف فيه الذكر بهيمنته على كافة المقاليد إلا من خلال تهميش وجود الأنثى وإلغاء كيانها وسحق مفردات حياتها تماما. لكن الغريب والمثير فى هذا الفيلم أن السيف المسلط دائما على رقبة ياسمينة، هو سيف الأم أى الأنثى ذاتها مع الاكتفاء بتجاهل الأب والأخ وجود ياسمينة من الأصل.. وهنا يطرح الفيلم مفارقة فكرية اجتماعية ثقافية خطيرة، لأن الأنثى فى المجتمعات الشرقية غالبا ما تلعب على مر حياتها دورين غاية فى التناقض والدهشة.. ففى المرحلة الأولى التى تمثلها ياسمينة كأنثى وحيدة تعانى كل مظاهر التسلط، يصبح كل همها فى حالة كونها نموذجا إيجابيا السعى إلى الحرية بكل سبيل. أما فى المرحلة الثانية التى تمثلها والدة ياسمينة كأنثى تعيش فى ظل رجلين الزوج والابن، تتحول بشكل سحرى شديد الغرابة

إلى استعارة دور الذكر والتفاخر باقتباس سلطاته لتتقلد كافة سلطاته القهرية بمباركته وتحت حمايته، فتنقلب إلى النقيض تماما وتتحول إلى نفس الشبح التى سعت بكل قوتها فى الماضى القريب إلى التحرر منه!!!!! وقد اتخذت هذه المفارقة صورة أخرى عندما لجأت ياسمينة فى رحلة هروبها إلى اثنين من الشباب، وعداها بالانتظار باكر فى نفس المكان ولم يفيا بالوعد، أى أن ياسمينة لم تجد إلا الذكر أيضا ليعينها فى قرارها الثورى الصامت، مع أن الجميع محملون بنفس التشريعات الاجتماعية الراسخة البالية، لكن الفيلم لم يطرح لنا نموذجا آخر للأنثى معاونا لياسمينة أو مشجعا لها بأى حال، فى مفارقة مثيرة وازدواجية مدهشة تستحق الدراسة بالفعل.

من هنا عمدت تانيا الخورى لاستعراض بعض المقاطع من ماضى ياسمينة وهى تجلس وحدها على هضبة صغيرة، لعب فيه المونتاج دورا جيدا فى الوعى بالأزمة النفسية التى تمر بها ياسمينة رغم صمتها التام. وذلك بفعل تراكم السنوات الطويلة من تكاثر القوى الأخرى ضدها، وبفعل إقدامها على انقلاب أنثوى تلقائى غير منظم دفعت إليه دفعا، لتستعيد مسار العلاقة المحتملة بين النفس والذات لتصنع لنفسها وجودا مستقلا له مبرراته وأهدافه. وطبقا لتداعيات الذاكرة الانفعالية غير المرتبة فى لحظة ثورتها، تقلبت بعض المشاهد أمام عينى ياسمينة لتستعرض مدى صراعها المرير طوال السنوات الماضية، أى فى المرحلة التى لم نتابعها كمتلقعندما اقتحم بنا الفيلم عالم ياسمينة وهى تضع كلمة النهاية لعنائها الطويل. ولهذا شاهدنا تكرارا لنفس المشهد يبدأ فى كل مرة من لحظة مختلفة، ليصل فى النهاية إلى نفس النتيجة متبعا إيقاع الطاحونة التى تبدأ هادئة فى التذكر، حتى تصل سرعتها إلى الذروة وهى تستعرض ومضات قصيرة مؤثرة من مشهد واحد أو من مجموعة مشاهد. حتى قدم الفيلم فى النهاية إدانة صريحة للموروثات الثقافية الاجتماعية السياسية فى المجتمع، بتوظيف منهجى التراكم والتداعى المتداخلين. صحيح أن اللقطة الأخيرة لم توضح إذا كانت ياسمينة ستستأنف مسيرتها بنفسها أو ستعود للبيت بعد تخلى الذكر المنقذ عنها فى ذروة

احتياجها له، لكنها على أى حال نمـوذج أنثـوى إيجـابى يحلـم ويتمـرد ويقـرر رغم كل طغيان طـرف الصـراع الآخـر. وطالمـا بـدأ البركـان المكتـوم فـى الانفجار حتى ولو كانت لغته الصـمت مثـل ياسـمينة، فمـن الصـعب عليـه أن يتراجع عن التمسك بحقه فى الصراع من أجل حريته وذاته وبقائه فى الحياة.

" الفن ليس هو الحياة بل هو انعكاس للحيـاة؛ إبـداع متميـز يعكـس الحيـاة ويصورها بطريقة مجـردة، وعلـى الـرغم مـن أنهـا غالبـا مـا تـأتى أقـرب لمشاهداتنا اليومية فى تصوير حقيقـة الحيـاة، لكنهـا تبقـى إبـداعا منفصـلا. إن عنصرا أساسيا لأى تجربة فنية هو درجة من الانفصـال بـين الشـىء أو الحـدث الذى يبدعه الفنان – التصوير والنحت والـرقص والعـرض الموسـيقى والعـرض المسرحى – والجمهور الذى يشاهدها" (٧)

الخلاصة

من خلال محاولـة قراءتنـا لنمـاذج الأفـلام اللبنانيـة الروايـة القصـيرة المختارة ، لمسنا مدى محاولـة هـؤلاء الفنـانين التجـاوب مـع مجـتمعهم. فقـد حاولوا تقديم رؤيتهم الفنية الفكرية يعبرون بـه عـن همـومهم الفكريـة وأحلامهـم الفنية كجيل ما بعد الحرب، مع الاعتراف بكونها رؤيـة لا تعلـن إدراكهـا الكامـل للأمور ولا تستسلم. لكنها تحاول الفهـم والاستبصـار قـدر اجتهادهـا ومكوناتهـا الداخلية وثقافتها ووعيها، ولعل أبـرز دليـل عملـى علـى عـدم الاستسـلام هـى خطوة صنع هذه الأفلام فـى حـد ذاتهـا.. وهـى نفـس المفارقـة القدريـة التـى ذكرناها فى البداية بين دور الفنان كمواطن يعانى نفس معانـاة غيـره مـن تخـبط المفـاهيم، وبـين دوره كقـارىء سـابق لعصـره ومحتـوى لمجتمعـه ومسـتقبل إيجابى لدلالات البيئة والمجتمع ولو بخطـوة واحـدة. كمـا تتميـز معظـم الأفـلام التى رأيناها بمستوى مبشر لميلاد جيل موهوب من الفنـانين، مـع الالتفـات جيـدا

لصغر أعمارهم وقلة خبرتهم التى تتسبب أحيانا فى حدوث مناطق الضعف فى العمل الفنى، ليس من منطلق التقصير بقدر ما هى مرحلة طبيعية تماما يمر بها كل فنان فى أى مكان. ويبقى الأمل دائما فى إنزال الأحلام الصغيرة من فوق الحائط، أو فى انهيار تلك الجدران الصماء التى تعوق إنسانية الحياة وتسرق وجودها.

لا يقتصر صراع الإنسان بحثا عن هويته أو وطنه للتحرر من ارتباك التوجهات المفروضة على المجتمع اللبنانى وحده، لكنه فى حقيقة الأمر صراع أزلى منذ بدء الخليقة تختلف مظاهره بتغير المجتمعات والعصور والأسباب. فهذ القضية الفلسفية العميقة هى غالبا محور اهتمام العروض المسرحية الأجنبية الكلاسيكية والتجريبية والراقصة التى تستضيفها مصر، كما أنها على سبيل المثال مركز الجدل المثار حاليا فى سينما الكتلة الشرقية سابقا بعد انهيار النظام السياسى القديم واستبداله بالرأسمالية التى أفقدت المواطن هويته، وكثفت شعوره بالغربة داخل وطنه بعدما اختلت بداخله الكثير من القيم والأيديولوجيات. لكن تبقى فى النهاية أهم مميزات عصر اشتداد الأزمات، وهى أنه يعد المناخ المناسب تماما لميلاد الفنان المبدع الحقيقى، فقط إذا كان يدرك جوهر رسالة الفن السامية.

"الأزمات التى مرت بها مصر والعالم العربى على مدى العصور، كانت خبرة طيبة تفتحت عن ذلك النوع من الاستبصار والإدراك الشامل للحياة فى شتى جوانبها وفى ترابطها." (٨)

المراجع

(١) إسماعيل، عز الدين – قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر – دراسة مقارنة – دار الفكر العربى – ١٩٨٠ – ص ١٩٧

(2) Michael, Johnson–Class And Client In Beirut: The Sunni Muslim Community And The Lebanese State, 1840 – 1985, London; Atlantic Highlands, NJ: Ithaca Press, 1986

(3) Jonson, Michael – All Honourable Men: The Social Origins Of war In Lebanon – Oxford: Centre For Lebanese Studies; London; New York: I. B. Tauris Publishers, 2001

ترجمة وعرض ونقد يوسف الشويرى – أستاذ التاريخ العربى الحديث – جامعة إكستر – لندن –مجلة المستقبل العربى – مركز دراسات الوحدة العربية بيروت – لبنان – عدد مايو ٢٠٠٢ – ١٠٢٤/ ٤٣٨٩

(٤) ألف ليلة وليلة – مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوى– طبع بمطبعة بولاق سنة ١٢٥٢ – الجزء الأول – الطبعة الأولى – دار صادر – بيروت – ص ١

(٥) إسماعيل، عز الدين – مرجع سابق – ص ١٩٦

(٦) هلال، محمد غنيمى – الأدب المقارن– نهضة مصر – ١٩٩٨ – ص ٤٠

(٧) ويلسون، إدوين– التجربة المسرحية – ترجمة: إيمان حجازى – مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون – وزارة الثقافة – إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى – ١٩٩٨ – ص ٤٠

(٨) إسماعيل، عز الدين – مرجع سابق – ص ٥٧

الخطاب الفكرى فى ثلاثة نماذج من أفلام السينما الأمريكية

يقول المخرج المصرى الراحل صلاح أبو سيف "إن كل فيلم مهما كان بسيطا، لابد أن يحمل بعدا سياسيا.. فعندما يحب ابن الجيران الفقير ابنة الجيران الثرية، فهذه سياسة..". من هنا سنقدم هذه الدراسة الموجزة لنتناول فيها كيفية صنع وأساليب تكريس الخطاب السياسى الفكرى فى بعض الأفلام الأمريكية، لتحقيق عدة أهداف متكاتفة يؤدى كل منها إلى دعم الآخر بشكل قوى مدروس بإحكام، فتلعب دورها كترس نشط يساق فى مخطط منظم، يستهدف إبراز الولايات المتحدة دائما كملاك حارس على مصالح البشرية دون أدنى أطماع شخصية.. وذلك لا يتحقق إلا بالتفوق العنصرى الواضح على كل الأجناس خاصة المواطن العربى والمسلم، وبصفة عامة على كل من هو ليس أمريكيا متميزا. صحيح أن الأوضاع المؤلمة الحالية الدائرة فى فلسطين دعتنا لعرض هذه الدراسة مواكبة للأحداث، لكن الحقيقة أن ما يحدث الآن هو مجرد إضافة رقعة جديدة فى ملابس عملاق ضخم يمثل دوره المرسوم فى توقيت مختار بعناية.

منذ سنوات طالت تلعب الأفلام الأمريكية الدعائية لعبتها المتطورة على رقعة الشطرنج، من منطلق أن الملك هو الملك والخصم هو الخصم مع توسيع مساحة صراع المصالح المتنوعة قدر الإمكان. أما التغيير فيطرأ فقط على العساكر الخشبية القابعة فى المقدمة، المنفذة والممثلة لفرمانات السلطة العليا وعليها الأمر والطاعة والاستفادة. ومنذ الأزل يؤمن السياسيون بقيمة سلاح الفن الفعالة للغاية فى الدعاية للأيدولوجيات المراد بثها، بشكل ما فى توقيت ما مستهدفة متلق ما لتحقيق نتائج قريبة وبعيدة المدى. ولنتذكر أن الاحتلال الإنجليزى مثلا كثيرا ما أغلق مسرح فرقة رمسيس ليوسف وهبى ومسرح فاطمة رشدى فى العقود الأولى من القرن الماضى، لأنهم يدركون جيدا تأثير الفن العميق فى الشعوب، ومدى خطورة الفنان الواعى بقضايا بلده وقدرته على قراءة المستقبل لغرس الأفكار والتوجهات داخل العقول، بما تعجز عنه

المئات من الخطب البليغة والإغراءات المضللة أو حتى صيحات السوط القمعى. ففى الحروب العسكرية تدوى طلقة المدفع بصوت عال وتخرج لسانها لعدوها متفاخرة بوحشيتها بصراحة طفولية دون التخفى وراء أدوات الزينة، لكن إصابتها فردا أو مئات تعد نتيجة سريعة المدى يزول مفعولها سريعا لأن الفرد يموت وفكره كما هو لا يتغير، بل يتركه ميراثا خالدا فى البقية المستنسخة من شعبه محملا بضغينة وحقد متزايدين فى حالة غليان غير آمنة طالما بقى الحال على ما هو عليه. وإذا ظل عود الثقاب المشتعل خطرا يهدد البنزين المجاور المنسكب على الأرض بسخاء واضح، فالانفجار إذن قادم لا محالة.. أما خطورة الحرب الذهنية الفكرية فتنصب فى استخدام الطلقة الفكرية المدمرة ذات الصوت المكتوم، التى تفتت كما هائلا من العقول بالصبر وتخلخل أيديولوجيات الكثيرين بالخديعة خاصة فى ظل الفقر وغياب الوعى وتعتيم الحريات وتدهور الثقافات.

فن الفرجة

سنطرح من خلال هذه السطور كيفية غزو الكثير من الأفلام الأمريكية فكر المتلقى، وممارستها عمليات الإلحاح وغسيل المخ المستمرة من خلال ثلاثة نماذج سينمائية حديثة بالتصاعد الزمنى، وهم فيلم "إير فورس وان/ Air Force One" ١٩٩٧ – "برهان الحياة/ Proof Of Life" ٢٠٠٠ – "سقوط الصقر الأسود/ Black Hawk Down" ٢٠٠١. وقد اخترنا الفيلم الأول لتحليل كيفية ترسيخ صورة الرئيس الأمريكى وسياسته فى أذهان الرأى العام والنيل من الكتلة الشرقية فى الطريق، بينما يطرح الفيلم الثانى صورة المواطن الأمريكى كبطل قومى لا يقصد البطولة السياسية بل يقدم خدماته على المستوى الاقتصادى بهدف المساعدة ليس إلا. ويمثل الفيلم الثالث النموذج الصريح للأعمال العسكرية التى تتعامل مع السياسة مباشرة فى كافة بقاع الفيلم، لكن كيف ولماذا هذا هو موضوعنا هنا. كما يهمنا كثيرا معرفة كيف تدعم الحكومة الأمريكية هذه الأفلام، لندرك مدى أحقيتهم فى تحمسهم

ووعيهم بقيمة صناعة السينما طبقا لمصـــالحهم الشخصـــية بـــالطبع، وســـنرى فـــى النهاية كيف تلتف الأفلام الثلاثة على اختلافها حول عنـــق المتلقـــى لتحقيـــق نفـــس الغرض الموجه. وقد فضـــلنا عـــدم الاســـتعانة بـــأفلام تمـــس المـــواطن العربـــى والإسلام صراحة وما أكثرها لأنها أمثلة مباشـــرة، ولنعـــرف أننـــا أمـــام منظومـــة فكرية واقتصادية وسياســـية واجتماعيـــة وفنيـــة وســـيكولوجية متشـــعبة ومتكاملـــة كأيدى الأخطبوط، يساهم كل منها فى وضع حجـــر الأســـاس فـــى البنـــاء الـــدعائى الضخم. هذا ما يـــدفعنا للحـــرص والـــوعى الـــدائم فـــى اســـتقبال هـــذه الأعمـــال، للإعلاء من أدوات فن الفرجة على الأفلام التـــى تحيـــا بـــالوعى والدقـــة والرغبـــة والثقافة ونمو الخبرة وكثرة المشاهدة.

فيلم "إير فورس وان/Air Force One"

نبـــدأ بـــالفيلم الأمريكى"إيـــر فـــورس وان/ Air Force One" الـــذى بـــدأ عرضه فى أمريكا فى السابعوالعشرين من يوليـــو ١٩٩٧، وعـــرض تجاريـــا فـــى مصر باسم "طـــائرة الـــرئيس الأمريكـــى" وهـــو الاســـم المعـــروف بـــه الطـــائرة الخاصة بالرئاسة الأمريكية. نـــال الفـــيلم فـــى متوســـط التقـــديرات العالميـــة بـــين ثلاث وأربع نجوم، وحقق به المخرج الألمانى فولفجـــانج بيترســـن نجاحـــا تجاريـــا وفنيـــا كبيـــرا، فبلغـــت أرباحـــه ثلاثمائـــة مليـــون دولار، ورشـــح فـــى ســـباق الأوسكار١٩٩٧ لجائزتى أفضل صوت وأفضـــل مونتـــاج. إذا توقفنـــا أمـــام البنيـــة الدرامية للفـــيلم ســـنجدها تصـــل بنـــا تلقائيـــا للخطـــاب الفكـــرى المقصـــود، دون إضاعة لحظة واحدة وبمنتهى الديموقراطية المقنعة. يركـــز الفـــيلم بنيتـــه السياســـية على خطين دراميين متداخلين، يبرز الأول شخصـــية الـــرئيس الأمريكـــى كإنســـان كاد أن يكون ملاكا بلا مثالية منفرة. وإذا أتـــى هـــذا الخـــط ثمـــاره فكريـــا وفنيـــا، فمن السهل فى هذه اللحظة أن يتقبـــل المتلقـــى الآراء والســـلوكيات الصـــادرة مـــن هذه الشخصية، وتحميل ألفاظها وأفعالها على جسر حســـن النوايـــا البريئـــة، وهـــذا هو المراد من رب العباد..

مقومات شخصية الرئيس

استطاع كاتبا السيناريو أندرو أو. مارلو – وليـــام ســـاندل بنـــاء هـــذا الفـــيلم الناجح على أساس تغذيته بدفعات متواليـــة مـــن الصـــراع الـــدرامى المثيـــر، وكـــم من مشاهد الأكشـــن المشـــوقة الممتزجـــة بلحظـــات المشـــاعر الإنســـانية الرقيقـــة المتسامحة. ففى مهمة عنترية نبيلـــة نجـــح رجـــال العمليـــات الأمريكيـــة الخاصـــة باعتقال الجنرال الكازاخستانى الإرهابى راديك فى غرفـــة نومـــه ليخلصـــوا العـــالم من شروره، وهو الذى يمتلك ترسانة فتاكة من الأســـلحة النوويـــة المغريـــة. وفـــى أثناء عودة الرئيس الأمريكى جيمس مارشال (هاريسون فـــورد) مـــن روســـيا بعـــد إتمام العملية بنجاح، إختطف طائرتـــه مجموعـــة مـــن الإرهـــابيين الكازاخســـتانيين

بقيادة إيفان كوشونوف (جارى أولــدمان) بهــدف الإفــراج عــن الجنــرال راديــك الذى سفك دماء أكثر من مــائتى ألــف مــن الأبريــاء، وإذا لــم تنفــذ شــروطهم سيقومون بقتل رهينة كل نصف ســاعة. وكــان علــى نائبــة الــرئيس الأمريكــى كاثرين بينيت (جلــين كلــوز) مواجهــة ثــلاث مشــكلات رئيســية.. أولا ضــمان سلامة الرئيس الأمريكى وطائرته المزدحمة بمجموعــة مــن أهــم رجــال الدولــة، ثانيا كيف تطلب من الحكومة الروسية الوديعــة الإفــراج عــن الجنــرال الإرهــابى الكازاخستانى راديك بعدما قبض الأمريكيــون عليــه، ليزيــد فــى طغيانــه وتهتــز صورة الولايات المتحدة البيضاء أمام الرأى العــام العــالمى كلــه. ثالثــا إن عائلــة الرئيس الأمريكى الصغيرة المكونة من إبنتــه آلــيس (ليــزل مــاثيوس) وزوجتــه جريس (وندى كروسون) على مــتن الطــائرة المخطوفــة نفسهابصــحبة الــرئيس. ثم يشتعل الصراع الدرامى عندما يرفض الرئيس الأمريكــى الشــجاع الفــرار فــى كبسولة، ويقرر مواجهة الأشرار وحــده وهــو الأعــزل لينقــذ عائلتــه الصــغيرة وبقية أصدقائه وموظفيه والبشرية كلهــا! وفــى النهايــة يقــود الــرئيس الأمريكــى الطائرة وحده أيضا بالتعاون مع برج المراقبــة، بعــدما يتضــح أن أقــرب حراســه هو الخائن الحقيقى والمتسبب فى كل تلــك الكارثــة.. هــذا هــو النســق الــدرامى الشيق الذى انتهج تكثيف سلسلة من مشاهد الأكشن، تــؤدى بــدورها إلــى تصــاعد الصراع الدرامى بين الرئيس الأمريكى الإنســان وقــوى الإرهــاب الكازاخســتانية بمساندة المونتاج البارع لريتشارد فرانسيس – بــروس الــذى حــافظ علــى حيويــة النبض الداخلى طوال العمــل. بالتــالى نحــن لا نتعامــل مــع رئــيس جمهوريــة تقليدى لدولة عظمى فقط، بل مع مــواطن أمريكــى شــجاع وإنســان ذكــى وفــى وأب حنون وزوج مخلص، وهو ما حرص الفــيلم علــى دعمــه وزرعــه طــوال الوقت داخل التركيبة الدرامية لشخصية جــيمس مارشــال أحــد الأبطــال الســابقين لحرب فيتنام!! فوضع لــه بــذكاء وبســاطة مقومــات البطــل القــومى المنتظــر، ومؤهلات إنسانية سياسية جبارة يجعلــك تتمنــى أن يســعدك الحــظ لتكــون مــن زمرة شعبه. ولهذا شاهدنا الرئيس مرحا متباســطا مــع موظفيــه صــغارا وكبــارا ومحبا للبيسبول أيضا، وهو الأب الرحيم والقائد البارع وإنســان ينتمــى إلــى بنــى

البشر ويخاف مثلنا،فهو منتهى الوطنية الخالص والإنسانية النقية. لكنه أيضا متميز إنسانيا وعاطفيا وفكريا وسياسيا، ويتمتع كرسول متفرد للرحمة بردود أفعال سريعة وقدر ضخم من إنكار الذات ليس من أجل عائلته ولا مصلحة بلاده فقط، بل لكل من لا يعرفهم ولا يحاسبونه على كوكب الأرض، وهذه هى القيمة الحقيقية للشخصية بعيدا عن وجاهة كرسى الرئاسة الحاكم..

البطل القومى

بعدما لعب الفيلم ببراعة على الوتر الإنسانى لشخصية البطل، أصبح الملعب الفنى مهيأ تماما لاستقبال الإحالات والدلالات السياسية المغلفة بالمهام البطولية لصالح كل أبناء آدم مترفعا عن أى عنصرية، متخطيا حدود الفردية الضيقة من مجرد عملية إنقاذ عائلة صغيرة أو الشعب الأمريكى وحده. بالتالى يفترض المتلقى المسالم بل ويؤمن بتأثر بفضيلة هذا المناضل الذكى، وهو يعلن فى خطبته السياسية التى ألقاها فى روسيا بعد القبض على الإرهابى راديك قائلا بجسارة مزعومة.. "جئت إلى هنا وأنا أعتقد أننا نستحق التهنئة، لكن بعدما رأيت ضحايا معسكر الصليب الأحمر تأكدت أننى لا أستحق التهنئة أبدا، وأن القبض على الجنرال الكازاخستانى والقائد الإرهابى الخطير راديك قد تأخر كثيرا. وأعلن أننا من اليوم سنتدخل عسكريا بلا تردد لإنقاذ العالم، كما أعلن أننا لن نتفاوض مع الإرهاب بعد اليوم.." ومن المهم كثيرا قراءة الكلمات السابقة بعناية وحيادية، لأننا سنجد لها مردودا قويا فى الفيلم الثانى "برهان الحياة"، ومعادلا كربونيا فى فيلمنا الثالث "سقوط الصقر الأسود" بالصوت والصورة.

لم يكن لنجاح الفيلم أن يكتمل لولا وجود طاقم فنى موهوب أمام وخلف الكاميرا تم اختياره بعناية، يتميزأفراده بوعيهم برسالة الفيلم أولا ثم بكيفية توصيلها ثانيا. فمخرج الفيلم هو الألمانى فولفجانج بيترسن الذى رشح لجائزة الأوسكار عن فيلمه "المركب/ Das Boot" ١٩٨١، كما سبق لمدير التصوير

الألمانى مايكل بالهاوس الترشيح مرتين لجائزة الأوسكار عن فيلمى "بث الأخبار/Broadcast News" ١٩٨٧ – "الخبازون الرائعون/ The Fabulous Baker Boys" ١٩٨٩. ومجرد اختيار النجم الأمريكى هاريسون فورد ليلعب دور الرئيس الأمريكى منح الشخصية بريقا شديدا لجماهيرية وموهبة هذا الفنان المعروفتين، كما عنى الفيلم باختيار ممثلين بارزين لبقية الأدوار لتتواصل منظومة المصداقية والبراءة التى يحرص الفيلم على لصقها أعلى جبينه باستمرار. وتأتى على رأس قائمة الممثلين جلين كلوز التى لعبت دورا هاما فى التعريف بأبعاد وإيجابيات شخصية الرئيس ومفرداتها الداخلية التى لا يعرفها إلا المقربون بعيدا عن تعقيدات الرسميات الخانقة، وقد أدت دورها فنيا وفكريا بكفاءة واضحة رغم قلة مشاهدها كما وليس كيفا. وبرغم القيود البصرية التى فرضتها طبيعة السيناريو الذى يدور معظمه فى مكان واحد أى طائرة الرئاسة الأمريكية، فإن مايكل بالهاوس نجح كثيرا فى الإفلات من هذا المأزق الفنى واستغل كل مناطق الطائرة حسب تحولات الصراع الدرامى دون إشعارنا بالملل. فاقتلع قضبان المكان الواحد باستخدامه وتوظيفه وتنويعه كادرات وزوايا مختلفة دالة، اعتمادا على المونتاج المتوازى بين الطائرة ومتابعة النائبة لما يحدث. استعان منتجو الفيلم بطائرة بوينج تجارية ٧٤٧ وطلوها لتكون شبيهة طائرة الإير فورس وان، واستخدموها لتصوير كافة المشاهد الخارجية. بينما صورت غالبية مشاهد الفيلم داخل نموذج بالحجم الكامل لطائرة الإير فورس وان تم بناؤه فى استوديو ١٥ الذى يُعد أكبر ستوديو فى البلاد. قسمت الطائرة المصنوعة إلى ثلاثة مستويات مطابقة للحجم الحقيقى لطائرة الرئاسة الأمريكية، وخصص اللونان الباردان الأزرق والرمادى للمستوى العلوى فى مركز الطائرة، بينما تُركت الدرجات الدافئة المطمئنة من الرمادى فى المستوى المتوسط حيث تتم أعمال الرئاسة، أما المستوى الأسفل الغامض فصمم ليكون مظلما كمنطقة سرية محرمة.

من هنا نرى أن هذه الأعمال الفنية لا تنشأ من فراغ أبدا، فهى ليست مجرد ومضة حماسية تضىء فى ذهن شخص ما دون داع أو تنتمى إلى لحظة جنون متسرعة من تفانين الإبداع، فيتصادف أن ينجح الفيلم بجهود فردية مشتتة دون دراسة أو تجهيزات جمعية مدروسة بعناية. وقد عرضنا التفصيلات السابقة ليس من أجل التعريف بتاريخ الفنانين فى حد ذاته ومدى إبداعهم فى التعامل مع طائرة بعينها، بل لنشير إلى مدى الأهمية الفائقة فى اختيار طاقم العمل ككل ثم كيفية التعامل والتوظيف للإمكانات المتاحة والعناية بكل شىء لتحقيق هدف واحد متفق واحد. وإلا كيف يحيا أى مخطط وينتقل من الورق الصلب إلى مرحلة التنفيذ الحيوية منفذا دوره فى المخطط الأكبر، دون أن يجد الأشخاص المناسبين الذين يؤمنون به وينفذونه بحذافيره، وإلا سينهار كل شىء من الأساس.

دعم بديهى

إذا كانت هذه هى الرسالة الدعائية التى يبثها الفيلم ببراعة متعددة العناصر، فلماذا لا تدعم الحكومة الأمريكية هذا العمل الفنى بكل قوة، أو لماذا لا تقف كعقل مدبر وراء إنتاجه أصلا؟! هذه القوة هى التى استمدها الفيلم رأسا من حصوله على موافقة رسمية من الرئيس الأمريكى السابق بل كلينتون شخصيا، فانفتحت معها أبواب الدعم على مصراعيها من كل ناحية.. بداية تم التصريح للفيلم بتسهيل مهمة التصوير فى المواقع العسكرية، كما أمده الجيش الأمريكى بمائتين وخمسين جندياتم تعيينهم لصيانة وتشغيل كافة المعدات بما فيها عشرون مركبة عسكرية برية – ست طائرات إف ١٥ – ثلاثون طائرة مروحية (هليوكوبتر) – مختلف أنواع المركبات العسكرية – وحدات الحرس الوطنى فى أوهايو وكاليفورنيا – طائرة MC–130 E Talon من قاعدة هيلربرت فى فلوريدا – طائرة نقل جنود C–5A من قاعدة ترافيس الجوية بكاليفورنيا – طائرة C–141 Starlifter من قاعدة ماجواير الجوية بنيوجيرسى – طائرتان مروحيتان طراز UH69 Black

Hawk من وحـــدتى الحـــرس الـــوطنى بأوهـــايو وكاليفورنيـــا – طائرتـــا شـــحن طراز C-130من وحدتى الحرس الوطنى الجوى فـــى أوهـــايو وكاليفورنيـــا. كمـــا حظى هاريسون فـــورد والمخـــرج فولفجـــانج بيترســـن ومصـــمم الإنتـــاج وليـــام ساندل بميزة القيام برحلة على متن طـــائرة الإيـــر فـــورس وان الحقيقيـــة، عنـــدما كان الرئيس الأمريكى بل كلينتون فى زيارة إلى وايومنج فـــى إجازاتـــه، لكـــن لـــم يسمح لهم بالتقاط أى صور كما أنهم لـــم يشـــاهدوا كافـــة أقســـام طـــائرة الرئاســـة لأسباب أمنية. وبعد اســـتعراض تفاصـــيل خطـــوات الخطـــة الســـينمائية المنســـقة جيدا، هل نتعجب أن يحقق الفيلم هذه الإيرادات وهذا النجـــاح الفنـــى الكبيـــر ومـــن قبلهما يحقق رسالته الدعائية الذكية؟! فماذا ينقصـــه لينفـــذ الفكـــر المبثـــوث بمهـــارة كما شاهدنا، ويتلاعب بخيوط الرأى العام العالمى مثـــل عـــرائس الماريونيـــت كمـــا يحلو له؟؟!!

والآن بعد اتضاح الصورة بعض الشـــىء نســـتطيع تأمـــل كلمـــات جنـــرال القوات الجوية الأمريكيـــة رون ســـكونير جيـــدا وإدراك مغزاهـــا بشـــكل أعمـــق.. "يتقدم إلينا العديد من منتجـــى الأفـــلام بهوليـــوود بطلبـــات، فنقـــوم بفحـــص هـــذه الطلبات بمنتهى الدقة. لأننا نشعر بأهميـــة ظهـــور تلـــك المشـــاهد التـــى يريـــدون تصويرها بشكل صادق. وفى هذا الفيلم قررنا الاتصال بمنتجيـــه كـــى نســـألهم مـــا إذا كانوا يريدون أى دعم من القوات الجويـــة. ولأن هـــذا الفـــيلم كـــان قـــد حصـــل على موافقة رسمية، فقد تركناهم يســـتخدمون قواعـــد ومعـــدات القـــوات الجويـــة، وهو ما لا نتيحه كثيرا للعاملين بهوليوود"..

فيلم "برهان الحياة/Proof Of Life"

ربما يكون الفيلم الأمريكي "برهان الحياة/ Proof Of Life" للمخرج تايلور هاكفوردهو أقل النماذج الثلاثة نجاحا، لكننا لا نحلل هنا أركان الفيلم ككل بقدر ما يهمنا الرسالة التى يحملها العمل وكيفية تصديرها ومدى طموحاتها. لم يرشح هذا الفيلم لنيل أى جائزة هامة، بل جلس بهدوء فى منطقة النجاح المتوسط رغم أن بطليه هما الحسناء ميج رايان والنجم المتوهج راسل كرو. بدأ عرض الفيلم بالولايات المتحدة فى الثامن من ديسمبر ٢٠٠٠، وعرض تجاريا بالقاهرة بترجمة مختلفة عن اسمه الأصلى بعنوان "الاختطاف". استمد السيناريست تونى جيلورىمادته الدرامية من كتاب "Long March To Freedom" للمؤلف توماس هارجروف، وعن مقال بعنوان "Adventures In The Ransom Trade" للكاتب وليام بروشناو. وقد ركز الفيلم كالمعتاد على انصهار البعد العاطفى فى الصراع السياسى بالتداخل وليس بالترتيب، ليتعاونا فنيا بالتناوب كمبرر ونتيجة بمنطق الإحلال والإبدال الوهمى. وفى النهاية سنجد أنفسنا نلف وندور مع أماكن مختلفة وقضايا كثيرة وشخصيات متغيرة، لنستقر مرة أخرى أمام بطل قومى أمريكى آخر أهم ما يميزه أنه إنسان عاد تماما بلا مركز ضخم ولا حيثية سياسية. لكن قيمته ورقيه ينبعان من الشهامة والإنسانية والتضحية فى سبيل الغير وإنكار الذات من أجل البشرية، وكأنه الشقيق التوءم للرئيس الأمريكى جيمس مارشال فى الفيلم السابق فقط مع اختلاف الأسماء والوظائف والوجوه. هذا البطل هو المهندس الأمريكى بيتر بومان (دافيد مورس)الذى يعمل بمدينة تكالا بأمريكا الجنوبية، وكل أمله بناء سد قوى يساعد به هذه المنطقة الفقيرة على التطور واكتساب القوة الاقتصادية للعيش الكريم. لكن أحد الجماعات المنشقة المناهضة للحكم تأسره وتمارس بواسطته الضغط على الحكومة الحالية، مطالبة بفدية ضخمة قدرها ثلاثة ملايين دولار. فما كان من الشركة التى يعمل بها بيتر إلا أن استأجرت له المفاوض المتمرس تيرى ثورن

(راسل كرو) لإطلاق سراحه، ثم عادت وتخلت عنه بعد مواجهتها أزمة مالية طارئة. لكن تيرى يقرر البقاء دون مقابل لمساعدة المهندس الأمريكى، خاصة بعدما وقع فى غرام زوجة بيتر الجميلة آليس (ميج رايان).

البراءة الموحية

تركز البناء الفكرى والمرجعية العلمية والاقتصادية لشخصية بيتر حول خلقه نموذجا لإنسان مثالى نبيل لا يعلن عن نبله ولا يعترف به أصلا. كل ما هنالك أن بيتر أخطأ طريقه إلى الأرض، لأن مكانه الصحيح هو اليوتوبيا الأفلاطونية أو المدينة الفاضلة كما يتمناها ونتمناها نحن أيضا، ومن منا لا يتمنى أن تنعم عليه السماء بألف بيتر ليأخذ بيده هكذا دون مقابل.. من هنا ينزرع التشابه بين المتلقى والبطل المستهدف حتى تصل المصداقية والحرفية الفنية إلى منطقة التوحد المشتركة والمرآة العاكسة، التى تعطل التفكير أحيانا فى قراءة ما بين السطور حتى لو كانت واضحة. لكن ذكاء الفيلم هنا منع بيتر من الوقوف ليصرخ بشكل مباشر ويشرح نفسه أو حتى يعلن ويقسم بأغلظ الأيمان الخطابية أنه ينوى خيرا، وأنه ضحية بريئة لا يقصد شرا مطلقا ولا يحمل أى رسالة بروباجندا يخفيها خلف ظهره وبين أسنان ابتسامته الوديعة. ولهذا حرص بناء الفيلم مثله مثل معظم الأفلام الأمريكية الدعائية بدفع المتلقى من خلف كتفيه سرا بأصابع غير مرئية، ليستشعر قربا وتعاطفا إجباريا مع شخصية بيتر الجميلة. وبالتدريج والتراكم والإلحاح غير المعلن يصل المتلقى غير الحريص إلى مرحلة مثالية من التغييب، ويضع طوق ورود حول عنق بيتر الشهم فى ظاهرة تأييد فكرية له ويسد أذنيه عن آراء أخرى تكشف نوايا البطل، دون أن يلتفت لآخر نقطة فى الصورة التى ربما تحمل مفتاح الخريطة كاملة، على أمل أن يطرح الفيلم أمامنا القضية بحيادية وديموقراطية يتمناها كل إنسان، لكن الحقيقة أن هذا القناع المتحرر

الزائف يخفى وراءه توجها قهريا لا يسمح إلا بفرض منظوره الخاص على رقاب الجميع بما يخدم مصلحته فقط. وبرغم أن الفيلم وضع على لسان بيتر بذكاء أقل عدد من الكلمات، فإن البطل أكد عمليا فى صمت جليل أنه جاء إلى أمريكا الجنوبية الفقيرة تاركا خلف ظهره حياة الرفاهية والأمان الأمريكية ليغزو العالم منفردا بحصانه الأبيض، وليأخذ بيد الفقراء ليس بالشعارات الجوفاء، بل بإقامة السدود حفظا للمصادر الاقتصادية الحياتية. وها هو يوظف علمه ويفنى بريق شبابه تحت الشمس الحارقة لمساعدة هؤلاء المعوقين ماليا وعلميا، والعاجزين أمام الفصائل الهمجية المناهضة للحكم السياسى. لكن هذه الفصائل ردوا له الجميل كأسوأ ما يكون الجحود، عندما أسروه وعاملوه بإهانة بالغة مكافأة له على نبله وفروسيته! ثم اكتملت تداعيات إغراق شخصية بيتر داخل مفهوم الضحية، عندما انشغلت زوجته الجميلة آليس بعلاقة عاطفية مع المفاوض المحنك الوسيم والجرىء تيرى. فساهمت عن غير قصد فى طعن البطل القومى الشعبى غير الرسمى لتعاقبه على أحلامه الوردية، وإن كان الفيلم قد ساق لها مبررا دراميا مقبولا عندما سمعناها وهى تبدى اعتراضها التام كثيرا على محاربة زوجها طواحين الهواء عامة بمثاليته الأمريكية البلهاء، التى لا تنفع لهذا الزمان ولا لهذه النوعية من البشر.. وبرغم أن صوتها انبح من كثرة تحذيراتها العنصرية خاصة بعدما فقدت طفلها سابقا، فإن بيتر أصر على تركها وحيدة فى بيئة مفترسة لا تعرف فيها أحدا، وكاد الزوج نفسه أن يفقد حياته فى مقابل أحلامه الجوفاء من أجل أناس لا يقدرون. وما الفائدة أن تعيش حملا أمريكيا وديعا وحيدا فى غابة سكانها جميعا أسود بربرية غير أمريكية؟! وأخيرا يقتنع بيتر بالتجربة العملية المريرة بالتخلى عن سذاجته المفرطة، فيعود إلى موطنه المسالم متخليا عن مخططه الذى كان يضم أمريكا الجنوبية وقارات ودولا أخرى فى حاجة له من بينها مصر كما نص حوار الفيلم صراحة، لأنه تأكد من صحة رأى آليس، وأنه بالفعل لا حياة لمن تنادى!!!

"سقوط الصقر الأسود/ Black Hawk Down"

يهمنـــا هنـــا التوقـــف كثيـــرا أمـــام الفـــيلم الأمريكـــى "ســـقوط الصـــقر الأســـود/Black Hawk Down" لخمســـة أســـباب.. أولا لكونـــه أحـــدث الأعمـــال التى نطرحها، ثانيا لأنه مـــن النمـــاذج العســـكرية الصـــريحة تمامـــا بعيـــدا عـــن الفيلمين السابقين، ثالثا لانتهاجـــه سياســـة مختلفـــة تمامـــا عـــن المـــزج السياســـى والعاطفى كما سنرى. رابعا أنه يجبرنا علـــى ربطـــه بسياســـة الولايـــات المتحـــدة عامة وبأحداث الحادى عشر مـــن ســـبتمبر وتوابعهاخاصـــة، كفرصـــة جيـــدة جـــدا لإدراك المدلولات الموجهة ونتيجتهـــا بشـــكل عملـــى، وأخيـــرا بوصـــفه نموذجـــا لكيفية تعامل الأفلام الأمريكية مع الحقائق التاريخيـــة، لنـــرى مـــاذا تظهـــر ومـــاذا تخفى وكيف ولماذا..؟؟؟

عرض الفيلم لأول مـــرة فـــى الولايـــات المتحـــدة الأمريكيـــة فـــى الثـــامن والعشرين من ديســـمبر ٢٠٠١ إخـــراج رادلـــى ســـكوت، ونجـــح نجاحـــا كبيـــرا وحصل فى متوسط التقديرات العالميـــة للنقـــاد علـــى أربـــع نجـــوم. وفـــى ســـباق الأوسكار الأخير رشح لجائزتى أفضل تصـــوير وإخـــراج ونـــال جـــائزتى أفضـــل مونتاج وصوت، ومن معهـــد الفـــيلم الأمريكـــى رشـــح لجـــوائز أفضـــل تصـــوير وإخراج ومونتاج وفيلم وتصميم إنتاج. وفى جـــوائز الأكاديميـــة البريطانيـــة رشـــح لجوائز أفضل تصوير ومونتاج وصوت، بينمـــا رشـــحته رابطـــة المخـــرجين فـــى أمريكا لجائزة أفضل إخراج، ومنحته اللجنة القوميـــة للنقـــد المركـــز الســـادس بـــين أفضل أفلام العام، وأخيرا رشحته رابطة كتـــاب أمريكـــا لجـــائزة أفضـــل ســـيناريو معد.

بالفعل قدم سكوت مخـــرج فـــيلم "المصـــارع/ Gladiator" الشـــهير وجبـــه عسكرية فنية مكثفة، كتب لها كـــن نـــولان ســـيناريو قويـــا مـــأخوذا مـــن سلســـلة مقـــالات "Philadelphia Inquirer"، ومـــن كتـــاب "ســـقوط الصـــقر الأســـود/ Black Hawk Down" لمارك بـــودين. وبـــرغم كفـــاءة الفـــيلم فنيـــا بوضـــوح،

فإنه فى حقيقة الأمر عمل جرىء غريب متوحش بعيد عـن تقليديـة بنـاء الأفـلام الدعائية الموجهة.

هستريا الطلقات النارية

لن نجد فى هذا العمل أى ملامح قصة أو حبكـة روائيـة سـينمائية معتـادة، فقد انتفى من الفيلم أى أحداث درامية وأى عنصر نسـائى واحـد أمـام الكـاميرا ، كما أنه لا يوجد بطل بعينه أيضا. فمعظـم ممثلـى الفـيلم مـن الشـباب دون نجـم واحد، وحتى وإن كانت لهم أعمال سـابقة فقـد حـرمهم الفـيلم عـن قصـد مـن التميز بلعب شخصية تخصـهم وحدهم.اعتمـدت المعالجـة السياسـة للفـيلم علـى تجسيد روح الفريق حيث يؤدى الكل دور الحبات المجمعـة داخـل سلسـلة عمليـة كبرى، لنصل فى النهاية أن البطل الحقيقى فى هذا العمـل هـو الرسـالة السياسـية التى يطرحها، وأن هـذه الرسـالة لـن تـرى النـور إلا علـى أيـدى المـواطن الأمريكى العادى جدا البطل القومى مـن داخلـه وتضـحياته الفائقـة، تمامـا مثـل بيتر بطل فيلم "برهان الحياة" لكن فى موقع آخر. كـل ذلـك مـن صـنع السياسـة الأمريكية العليا ممثلة فى البلاد ورئيسها، الذى يشبه فـى نبلـه وتضـحيته جـيمس مارشال بطل "إير فورس وان" إلى حد كبير، وإن كـان مختفيـا فـى أبعـد نقطـة فى الخلفية تاركا مهمة تنفيذ أفكاره النبيلة لأفـراد شـعبه وجيشـه الـذين يشـبهونه بل ويمثلونه فى كل شىء.

المسألة ببساطة أن هذا الفيلم الحربـى الـواقعى يتنـاول واحـدا مـن أسـوأ وأسود أيام القوات العسكرية الأمريكيـة، يـوم الثالـث مـن أكتـوبر ١٩٩٣ الـذى شهد سقوط مـروحيتين أمـريكيتين "Black Hawk" فـى العاصـمة الصـومالية مقدشيو. وتخبرنا بعض الحوارات سـردا ولـيس تجسـيدا أن الـرئيس الأمريكـى السابق بل كلينتون أرسل مائة فرد مـن قـوات أمريكيـة خاصـة " Delta Force Soldiers – Army Rangers"، كجزء من قوات حفـظ السـلام الدوليـة التابعـة للأمم المتحدة، لإمداد الشعب الصـومالى المتهالـك بـالمواد الغذائيـة والمسـاعدات

الإنسانية الذى يعانى انقسامات سياسية حادة، والكل يطمع فى الوصول إلى الحكم خاصة القائد العسكرى الصومالى محمد فارح عيديد وميليشياته المفترسة. وبعد عدة أسابيع من محاولات مريرة للقبض على عيديد لما قامت به قواته من سرقة الإعانات الغذائية الخاصة بالشعب الصومالى وزيادة مجاعاته الطاحنة، أخذت القوات الأمريكية على عاتقها مهمة تنفيذ هجوم مفاجيء على العاصمة مقدشيو لخطف اثنين من كبار الضباط مساعدى عيديد. وبدأت الكارثة عندما سقطت طائرتان مروحيتان "Black Hawk" على أرض العاصمة الصومالية مقدشيو وسط ميليشيات محمد فارح عيديد، حيث استمرت الحرب بين الأمريكيين وميليشيات عيديد خمس عشرة ساعة متواصلة، فى واحدة من أطول المعارك الأرضية زمنا فى تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية العسكرى منذ انتهاء حرب فيتنام الشهيرة. بلغت المحصلة النهائية من خسائر الجبهة الأمريكية سبعين جريحا، وما بين اثنى عشر وثمانية عشر قتيلا حسبما اختلفت الإحصائيات من مصدر لآخر، بالإضافة إلى أسر الطيار الأمريكى مايك يورانت، بينما تراوح عدد القتلى فى الجانب الصومالى بالمئات..

إلى هنا نكون قد انتهينا من عرض هيكل وقلب الصراع الدرامى والقضية وكل شيء، لأن بقية الفيلم بإيجازعبارة عن استعراض المعارك التى دارت فى كافة أنحاء مقدشيو بين قتلى ومآزق وجرحى وتمزق وأشلاء وبكاء وتحركات وعويل وهروب وتعقيدات وحلول وكر وفر مثل قطاع الطرق فى الماضى. والنتيجة محاصرة المتلقى بدوى الطلقات والمدافع طوال الوقت بشكل عاصف وكأن الحرب تدور على المقعد المجاور له، مما أصابنا بتوتر شديد حتى كدنا نصاب بهستريا وصمم من فرط تزايد العنف وهول المؤثرات الصوتية والمناظر المقززة، بعد أن فقدنا الأمل فى التخلص من ألم الرأس المبرح الذى اعتقل رؤوسنا ورفض الخروج منها حتى بعد مرور عدة ساعات بعد انتهاء هذا الفيلم المزعج، الذى يعتبر نموذجا جيدا للغاية فى كيفية صنع الأفلام الدعائية. لكننا لن نعرف قيمة هذا الفيلم السياسية الفكرية الكاملة

إلا بعد الانتهاء من تحليل كافة التفاصيل والكشف عن الحقائق الخفية قدر الإمكان..

خطة الإعداد

كيف يمكن لهذا الفيلم القوى أن يظهر إلى الوجود لو لم يكن مسبوقا بإعداد قوى مدعم بطاقات عليا من الحكومة الأمريكية مباشرة؟؟ فعلى الجانب الفنى بدأت قراءة الكتاب المأخوذ منه الفيلم منذ ١٩٩٧، واختير اثنان من الجنود المتقاعدين ليشاركا فى الإعداد لهذا الفيلم كخبيرين عسكريين من قلب الأحداث،هما الكولونيل أرسدال الذى تقدم صف الإنقاذ فى قلب مقدشيو، والكولونيل ماثيو الذى أشرف على الطائرات التى حلقت فوق أرض المعركة، وحصل الاثنان على ميداليات كثيرة تكريما لإنجازاتهما البارزة فى هذه الحرب الإنسانية المشرفة من وجهة نظرهم بالطبع. ولم يكن مجئ الخبيرين للإشراف على ملامح العمل الكبرى فقط، بل لمراقبة أدق التفصيلات الصغيرة بداية من مقدمة الكادر وصولا لأبعد نقطة هائمة فى الخلفية البعيدة، مثل كيفية حمل السلاح أو ارتداء الزى العسكرى بطريقة خاطئة وما شابه، وقد تم تصوير هذا الفيلم كاملا فى صحراء المغرب. وعلى الجانب العسكرى والتمويلى قدم قطاع الدفاع دعما كبيرا من الطائرات والمعدات والطيارين المدربين والقوات الخاصة للفيلم، وقبل بدء التصوير قامت القوات العسكرية بتدريب خمسة وسبعين من الممثلين فى فورت بيننج مع قوات الكوماندوز مع سبعة أفراد من القوات الخاصة فى فورت براج. بينما تلقى بعض الممثلين تدريبات خاصة للتعامل مع الطائرات المروحية على يد طيارين متخصصين، واستقدمت حراسة خاصة لحماية كافة المعدات العسكرية الأمريكية فى صحراء المغرب. كما أقامت القوات العسكرية الأمريكية بالمغرب لمدة اثنين وتسعين يوما، مع استمرار المفاوضات بين كل من القطاع العسكرى الأمريكى والبنتاجون حول كيفية الاستعداد للمشاهد الخارجية بالمعدات المناسبة والدقيقة وبين وزارة الخارجية المغربية للحصول على أفضل النتائج

الإيجابيــة فــى التصــوير. وقبــل تصــوير المشــهد الرئيســى بيــومين وصــلت إلىمدينة الرباط المغربية حاملــة طــائرات أمريكيــة طــراز C-5وعلــى متنهــا أربــع طــائرات Black Hawk وأربعطــائرات Little Bird، بالإضــافة إلــى مجموعة من الطيارين والجنود من نفس الكتائــب التــى شــاركت ضــمن الهجــوم الحقيقى فى العاصمة الصومالية مقديشو. بلــغ إجمــالى الإمــدادات مــن البنتــاجون ملايين الدولارات من صافى ميزانيــة الفــيلم التــى تقــدر بتســعين مليــون دولار، لدعم استخدام المعدات والطــائرات والنقــل والصــيانة والإصــلاح وتكلفــة إقامــة الفرق العسكرية المشاركة، حتى صــرح كــاثلين كارهــام روس أحــد المســئولين بالعلاقات العامة فى الجيش الأمريكى بلوس آنجلوس قــائلا: "لقــد قمنــا بــدفع كــل شىء حتى تكلفة تنظيف ملابسهم."...

أين الحقيقة؟

وصف القائمون على هذا العمل الضخم هذا الفــيلم أنــه"فيلم يوثــق الحقــائق جيدا؟!! ".. هذه المقولة بالطبع تتفق مع وجهة نظــر العــاملين والمــدعمين للفــيلم، لكن أية حقيقة هذه التى يتحدثون عنها؟!! تكمــن الخطــورة الكامنــة فــى المعالجــة السينمائية فى نقطتين.. أولا أنها خبــأت الكثيــر مــن الحقــائق الهامــة الماضــية والسابقة للحدث، التى تؤثر كثيرا – لــو تــم إعلانهــا – علــى الخطــاب الفكــرى المستهدف من هذا الفيلم وتوجهه ناحية الاتجــاه المعــاكس. ثانيــا أن حتــى بعــض الحقائق التى عرضها الفيلم وظفــت تمامــا لخدمــة رؤيــة الأمريكــان الشخصــية بعيدا عن أى حيادية وبمكر مدروس..

أما الحقيقة التاريخية السياسية الكاملــة التــى لــم يعرضــها الفــيلم فهــى أن محمد سياد برى آخر زعيم صــومالى قبــل صــراع الميليشــيات، كــان مناصــرا تماما للأمريكيين ومصالحهم فى بلاده، وكــان محمــد فــارح عيديــد هــو وزيــر الدفاع فى حكومة برى. وبمرور الوقــت واشــتداد الأزمــات إنهــار نظــام بــرى عام١٩٩١ وسقط بغير رجعة، وهنا شهدت الصومال واحــدة مــن أحــرج فتراتهــا

على كافة المستويات، وأصبح مقعد الرئاسة مطمعا للكثيرين حتى بلغ عدد الفصائل الصومالية المتناحرة داخل الصومال أربعا وعشرين فصيلة كاملة، على رأسها ميليشيات محمد فارح عيديد. ولشهور طويلة ظلت الصومال تتقلب وسط هوة سياسية معتمة بلا حاكم، فتدهورت الأحوال بسرعة شديدة إلى الأسوأ وهى السيئة أصلا، وانتشرت المجاعات والأمراض واستوطن الخلل والفوضى والأطماع كل شيء. فتدخلت قوات الأمم المتحدة أكثر من مرة هناك، وتهيأ الملعب السياسى تماما للتدخل الأمريكى العسكرى فيما سمى (عملية استعادة الأمل/ Restore Hope) وذلك فى نهاية عام ١٩٩٢، تحت ستار تقديم المعونات الإنسانية كأغذية وأدوية وما شابه لأبناء الصومال المطحونين بين فكى مجازر صراعات الميليشيات من ناحية وأهوال المجاعات والأمراض من ناحية أخرى، وهو الاتجاه الذى حاول الفيلم ترسيخه بكافة الطرق دراميا وبصريا كما سنرى.. لكن الحقيقة أن هدف الأمريكيين الفعلى هو تأكيد إرساء قواتهم العسكرية وهيمنتهم الاقتصادية على الصومال ومن ثم منطقة القرن الأفريقى، حتى لا يفقدوا ما اكتسبوه فى عهد الرئيس الصومالى السابق محمد سياد برى، خاصة أن محمد فارح عيديد كان من المعارضين تماما لتدخل الأمريكيين فى الصومال.. وعلى الفور وجهت الولايات المتحدة الأمريكية الرأى العام المحلى والعالمى من خلال حملة إعلامية سياسية منظمة للغاية كالمعتاد، ليؤمن أن تدخلها العسكرى فى الصومال وتضحياتها الجليلة بأبنائها البارعين المخلصين ليس من أجل مصلحة شخص أو وطن بعينه مطلقا، بل بهدف تخليص سكان العالم الأبرياء من الصوماليين وغيرهم من شرور وقوى الإرهاب. وإذا عدنا إلى نص الخطبة السياسية القصيرة التى ألقاها الرئيس الأمريكى جيمس مارشال فى الفيلم الأمريكى"إير فورس وان"،سنجد أن نفس الكلمات بالضبط تتردد بين منطقتى الدعوى والتنفيذ بصورة فوتوغرافية، وأن الرسالة الدعائية المبثوثة داخل الأفلام لا تأتى من فراغ ولا تذهب سدى، لكنها فى حقيقة الأمر صورة طبق الأصل لما يحدث فى الواقع، ولذلك لا تجد الولايات المتحدة حرجا فى

إعلانها أهدافها الإنسانية فـــى عمليـــات الصــــومال وغيرهـــا، لأنهـــا لا تبـــدأ مـــن الصفر بناء على حدث بعينه، بل تبذل كل ما بوســـعها منـــذ زمـــن بعيـــد وبصـــبر طويل للغاية لتهيئة المتلقى فى كل مكـــان للتفاعـــل مـــع البنـــاء الهرمـــى لسياســـتها وبراءتها عامة، ثم توجهه كيفما وأينما تشـــاء حســـب خريطـــة مصـــلحتها الفرديـــة بعيدا عن أيـــة ســـواتر إنســـانية وهميـــة لا محـــل لوجودهـــا مـــن الأصـــل.. وإذا اكتسبت هـــذه الأفـــلام تفاعـــل المتلقـــى تـــدريجيا وحولتـــه إلـــى انبهـــار وتشـــكك وتعاطف ثم تصديق وإيمـــان ويقـــين، ستصـــل بـــه دون أن يـــدرى إلـــى مرحلـــة التعتيم والإيهام الكامل حتـــى يصـــدق الكلمـــات دون تفكيـــر، خاصـــة فـــى غيـــاب الوعى والثقافة عن البعض أو استغلالا لسلبية الـــبعض الآخـــر، والنتيجـــة النهائيـــة والمنطقية أن من زرع لابد أن يحصد..

نعود لاستكمال حقيقة ما حدث فى الصـــومال عنـــدما أحـــدث محمـــد فـــارح عيديد زعيم "التحالف الوطنى الصـــومالى" شـــرخا بـــين ســـكان مقدشـــيو والقـــوات الدولية، تسللت عبره قوات "الاتحاد الإسلامى" لتشـــارك فـــى القتـــال ضـــد القـــوات الأمريكية. أى أن ميليشيات عيديد لـــم تكـــن الطـــرف الأوحـــد المعـــارض لوجـــود الأمريكيين، لكن قوات الاتحاد الإسلامى وقـــوات القاعـــدة وقـــوات الأفغـــان أيضـــا جميعا تكتلوا ضد الأمريكيين، وهو بالطبع ما لم نـــره فـــى هـــذا الفـــيلم ولا غيـــره. ونحن هنا لا يهمنا مثلا الـــدفاع عـــن عيديـــد أو أى فصـــيل، لكننـــا نقصـــد فقـــط مميزات وحيادية عرض الحقائق كاملة. وبعد أقل من أســـبوع مـــن عمليـــة ســـقوط الصقر الأسود المهينة، تخلـــت واشـــنطون عـــن مطـــاردة محمـــد فـــارح عيديـــد، ووعد الرئيس الأمريكى بل كلينتـــون بســـحب القـــوات الأمريكيـــة مـــن الصـــومال فى نهاية شهر مارس من العام التالى بعد الخسارة الفادحة لقواته، وقد كان..

توظيف الكادر السينمائى

أهم ما يميز فيلمنا هنا هو قيـــادة المخـــرج ســـكوت لفريـــق عملـــه لينـــتهج الجميع لغة حوارية بصرية موحدة تنتظم نفـــس المفـــاهيم والعلاقـــات والأهـــداف..

فإذا كان السيناريو قد اعتمد على إخفاء بعض الحقائق الهامة وتعامل مع التى أظهرها من وجهة نظره الخاصة، فقد لعب فريق العمل خلف الكاميرا الدور الأكبر فى بطولة هذا الفيلم تقنيا، والموظف بإحكام لتحقيق الجانب الأيديولوجى بهدوء ومهارة.. فعلى سبيل المثال ركز الفيلم طوال المعارك العنيفة الدائرة على حصر كل المشاهد الميلودرامية التى يبكى معها أعتى العتاة ولو من داخله على الجنود الأمريكيين فقط دون الميليشيات المعادية، أى أننا لم نشاهد طوال العمل إلا قتلى وجرحى وأشلاء ومناظر مقززة، تستثير كل التعاطف مع الأمريكيين حتى لو كانوا الممثلين الرسميين لشياطين جهنم، فما بالك وهم يرتدون قبعات الفرسان المضحين بكل شىء فى سبيل غيرهم من ذوى البشرة السمراء لنفى أى شبهة عنصرية استعمارية عن سياستهم.. ولهذا رأينا جنديا أمريكيا يخرج صورة حبيبته ويبكى أمامها ويودعها فداء للكرة الأرضية، والجندى المرح الآخر لا هم له إلا تقليد قائده بطريقة كاريكاتورية مرحة، أى أن الفيلم لملم كافة الخيوط الإنسانية قبل وأثناء القتال حول الجنود الأمريكيين الذين حوصرنا بهم باستمرار. أما فيما يخص الجانب الصومالى فقد ابتعدت كاميرات مدير التصوير سلاومير إدزياك عن الوجوه، وهمشت الميليشيات تماما كعنصر بشرى له وجوده مهما كان معاديا. فلم نر من هذه الميليشيات أى قتلى أو تفاصيل علاج جرحى مثل الأمريكيين، كى يمنع الفيلم أى منفذ للتعاطف من المنبع ولا يشوش على رسالته المستهدفة بيديه. وانحصرت كل مشاهد الميليشيات فى كتل بشرية ضخمة تطير وتختفى وراء الجدران فيمنعك من الحزن عليها أو مجرد التأثر لاختفائها، وقد سمح لنا الفيلم بالتعرف على صوماليتها فقط من بشرتها. وإذا كانت هذه الكتل البشرية التى لا نعرف لها توجها فكريا أو ملامح بشرية أو ظروفا عائلية هى التى تمطر الأمريكيين الأبرياء المحاصرين بوابل من القذائف المدمرة بلا رحمة، فسحقا لهذه الميليشيات التى لم نر منها سوى أشباه وجوه شديدة القبح شرهة للدم والسادية، أو ما ينوب عنها كدبابات تسير أو مدفع فردى غادر يفاجىء الأمريكى من خلف الحائط.. وإذا وصل المتلقى للإيمان بهذه الأحقية

فى السحق أو أنه لم يتعاطف على الأقل مع ميليشــيات عيديــد بقــدر تعاطفــه مــع الأمريكيين، فقد نجح الفيلم كثيرا فى بث رسالته ومــنح أمريكــا جــواز ســفر لــدى عدد غير قليل من المتلقين للتدخل فى أراضــى الغيــر وتتبــع الإرهــاب فــى كــل مكان بقصد إنسانى لا غير، ونعتقد أن هــذا لــيس غريبــا علــى سياســة أمريكــا المتبعة فعليا خاصة بعد أحداث الحادى عشــر مــن ســبتمير.. وقــد شــارك فــى تنفيذ هذه الخطة المرئية المنظمة التــى قادهــا ســكوت بالتعــاون مــع الســيناريو، مديرالتصــوير والمؤلــف الموســيقى هــانز تســيمر والمــونتير بيتــرو ســكاليا ومسئولى المــؤثرات البصــرية والصــوتية. والنتيجــة النهائيــة قــدر هائــل مــن التعاطف اكتسبته السياسة الأمريكيــة باللعــب بتفاصــيل الصــور المثيــرة للألــم، وهو نفس المنهج الــذى اتبعــه المخــرج ســتيفن ســبيلبرج فــى مشــاهد معركــة نورمانــدى فــى فيلمــه"إنقاذ الجنــدى رايــان/Saving Private Ryan" لصــالح الصهيونية والأمريكيين على حساب الألمان.

أهم مشاهد الفيلم

هناك ثلاثة مشاهد يعنينا التوقــف أمامهــا فــى هــذا الفــيلم.. الأول مشــهد صلاة أحد الصوماليين ورصد الكــاميرا لــه بــبطء مقصــود ودون مبــرر أصــلا لحشره وسط بقية المشاهد، بينما الفيلم دسه بســذاجة مــع غيــره لتأكيــده مراعــاة قيمة الدين الإسلامى. لكن ما شاهدناه فى الحقيقــة كــان حــافلا بتفاصــيل خاطئــة مما يعكس جهلا واضــحا بتعــاليم الإســلام ومفاهيمــه، والوصــف بالجهــل هــو أفضل ما توصلنا إليه بافتراض أقصى درجات حسن النيــة.. أمــا المشــهد الثــانى فهو الذى سمعنا فيه أحد الجنود النــاجين بمعجــزة مــن ميليشــيات عيديــد يقــول بهدوء شديد "لم أقصد أن أكون بطــلا قوميــا".. وبعــد كــل مــا قــدمنا لمنظومــة السياسة العامة تطبيقــا علــى النمــاذج الثلاثــة للأفــلام المختــارة، نســتطيع الآن إدراك مغزى هذه الرسالة. ويمكن بســهولة الــربط بينهــا وبــين البنــاء الــدرامى لشخصية الرئيس الأمريكى جيمس مارشال فــى فــيلم "إيــر فــورس وان"، وبــين معطيات شخصية المواطن العادى جدا المهندس بيتــر فــى فــيلم "برهــان الحيــاة".

أما المشهد الثالث والأخير فهو الذى صـور لنـا الفرحـة الغـامرة لحفنـة مهلهلـة من شعب الصومال، وهى تستقبل قلـة الجنـود الأمـريكيين النـاجين مـن جحـيم ميليشيات عيديد بابتهاج شديد ومعـاملتهم كفـاتحين مضـحين عظمـاء، وهـو مـا يحيلنا مباشرة إلى استكمال سياسة الفيلم فـى لـى العنـق ومصـادرة كافـة الآراء الأخرى، وكأن هذه الحفنة ترمز جمعيا لمباركة كافـة الشـعب الصـومالى تـدخل الأمريكيين دون معترض واحد، وهذا مـا يبـدو صـعب التصـديق مـن الناحيـة المنطقية على أقل تقدير. أما الحقيقة الفعلية فهـى أن الشـعب الصـومالى المكـافح كان وسط مذابح الميليشـيات لا حـول لـه ولا قـوة، وغيـر صـحيح أن النسـبة الغالبة كانت ترحب بقدوم الأمريكيين مثلما رأينـا، لأن هنـاك مـن كـان يـرفض وجود الأمريكيين قلبا وقالبـا مـدركا غرضـهم الحقيقـى بـافتراض عـدم تعمـيم السذاجة والتغييب على شعب بأكمله.. فربما رحـب بعـض الصـوماليين بالتـدخل الأمريكى تطابقا مع مصـالحهم الشخصـية، وربمـا كـان الـبعض الآخـر كمـن يتعلق بالقشة الباقية مهما كانت شائكة ومـاكرة ومقنعـة، علـى أمـل أن يخلصـهم الأمريكيون من طلقات ميليشيات محمد فارح عيديـد وبقيـة الفصـائل المتصـارعة على الحكم فى الصومال مهما كانت النتائج، وهو مـا يـذكرنا بـبعض المصـريين الذين كانوا يرحبون بقدوم جيوش الألمان أثنـاء الحـرب العالميـة الثانيـة (١٩٣٩ – ١٩٤٥) أملا فى الخلاص من المستعمر الإنجليزى البغـيض، وهـم علـى يقـين تام أن الألمان ما هـم إلا وجـه آخـر لمحتـل جديـد. لكـنهم تمنـوا أن يصـنع الفوهرر أدولف هتلر ما عجزوا هم عنه لضعف إمكانـاتهم، فيخلصـهم مـن قمـع الاحتلال الإنجليزى الجاثم فوق النفوس منـذ سـنوات طويلـة. هـذه هـى القشـة التى يتعلق بها المقهور الأعزل واليائس من فـرط الظلـم وقلـة الحيلـة دون ذنـب جنى، مع أن كل منتهى طموحه المتواضع والبـدائى فـى الحيـاة أن يعـيش حـر فى أمان دون خوف فقط لا غير..

النتائج

إن السياسة الأمريكية أسطول ضخم يضـم فـى منـاورات أسـلحة دعايتـه كتائب الإمكانات والبشر والرأى العام والعلـم والصـحافة والتكنولوجيـا، ويعـرف هذا الأسطول جيدا كيف يقود لعبة توظيف روافـد الفـن عامـة والسـينما خاصـة لمصلحته الشخصية بدهاء دون أن يظهر فـى الصـورة مطلقـا. لكـن الأهـم مـن امتلاك هذه الأسلحة القوية هو كيفية الاستفادة بهـذه الكتائـب وتنسـيقها وصـهرها لتتحدث بلسان شخص واحـد وتنفـذ فكـرا واحـدا يتوسـع ويتطـور ولا يتغيـر، وتوقيت تنفيذ هذه المشـروعات السـينمائية السياسـية لتحقيـق الغـرض الطلـوب منها تماما على المدى القصير والطويل. فيـدعم الأسـطول الضـخم فـى توقيـت يناسبه هو فيلما ما، يقوم بدور المركب الصـغير التـى تسـلم الرايـة لمـن وراءه وهكذا ليحرك المياه الراكدة فى اتجاه معين لـه أهميتـه ولـو بعـد مئـات السـنين بسياسة النفس الطويل دون ملل. ومن خلال نماذج الثلاثـة أفـلام التـى طرحناهـا رأينا كيف يخلق العمل السينمائى صورة المـواطن الأمريكـى المناضـل الـذى لا يعيش لنفسه أبدا، ولم يسمع يوما عن الفلسـفة البرجماتيـة النفعيـة مطلقـا! وكيـف ينتهجون مكر الثعلب لبث خطـابهم الفكـرى الموجـه، حتـى يسـتنطقون المتلقـى برسالة الفيلم على لسانه دون تدخل معلـن، فيصـدقهم حينمـا يؤكـدون عمليـا أن لديهم رجال بواسل للدفاع عن الوطن وكوكـب الأرض وبلوتـو وجميـع الأشـقاء. ونحن هنا لا نعرض هذه السطور لنهاجم أو نحلل وننقـد فقـط، لكـن مـاذا يمنـع أن نرصد وندرس ونستفيد كى لا نظل فـى دور المتلقـى السـلبى طـوال العمـر.. ولنتذكر أننا قلنا من البداية إن هذه سياسة الكثيـر مـن الأفـلام الأمريكيـة ولـيس كلها.. لأنه إذا افترضـنا وجـود عمـل سـينمائى أمريكـى واحـد لا ينسـاق لأى سبب وراء هذه السياسة على غير العـادة، فمـن الخطـأ واللاعـدل تعمـيم الحكـم المطلق على السينما الأمريكية كلها، وإلا سـنقع فـى نفـس خطـأهم إمـا بسـبب الجهل أو للهروب السلبى من الموقف أو بغرض الانحياز المتسلط.

شىء واحد فقط يجعل الحلم

مستحيلا..

الخوف من الفشل!

الروائى البرازيلى

باولو كويلو



الفهرس

□

د. نهاد إبراهيم

مواليد ١/ ١/١٩٧١– القاهرة – مصر

ناقدة مسرحية وسينمائية وأدبية حرة.. شاعرة.. قصاصة.. مترجمة

حاصلة على ليسانس ألسن قسم اللغة الألمانية/الإيطالية – جامعة عين شمس – ١٩٩٢

حاصلة على دبلوم الدراسات العليا للنقد الفنى– تقدير امتياز– المعهد العالى للنقد الفنى – أكاديمية الفنون – ١٩٩٦

حاصلة على درجة الماجستير فى النقد الأدبى "*شخصية شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر*" – تقدير امتياز– المعهد العالى للنقد الفنى– أكاديمية الفنون– ٢٠٠١

حاصلة على درجة الدكتوراه فى النقد الأدبى "*أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحى رضوان – دراسة تحليلية مقارنة* " – مع مرتبة الشرف – المعهد العالى للنقد الفنى – أكاديمية الفنون – ٢٠٠٦

لها العديد من المقالات والدراسات النقدية المتخصصة فى الصحف والمجلات المصرية والعربية

عضو لجنة مشاهدة واختيار الأفلام بمهرجانات القاهرة والإسكندرية والإسماعيلية السينمائية الدولية

شاركت فى ترجمة وتحرير كتالوجات مهرجانات القاهرة والإسكندرية والإسماعيلية وسينما الطفل السينمائية الدولية

شاركت فى إدارة ندوات محلية ودولية بالمهرجانات المختلفة والمجلس الأعلى للثقافة ومكتبة الإسكندرية

شاركت كعضو لجنة تحكيم النقاد بمهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة/ممثلة لجمعية نقاد السينما المصريين – ٢٠٠٢

مثلت مصر فى لجنة تحكيم النقاد الدولية بمهرجان لوكارنو السينمائى الدولى / ممثلة للاتحاد الدولى للنقاد/FIPRESCI – ٢٠٠٣

عضو فى

* جمعية نقاد السينما المصريين "E.F.C.A " التابعة للاتحاد الدولى لنقاد السينما "FIPRESCI"

* جمعية كتاب ونقاد السينما المصريين

* اتحاد كتاب مصر

صدر لها

* كتاب "***دراما بلا حدود***" عن السيناريست المصرى عبد الحى أديب– إصدارات المهرجان القومى للسينما المصرية – ٢٠٠٠

* ديوان شعر عامية "***كلام أغانى..؟!!***"– دار النيل – ٢٠٠٤

* ديوان شعر عامية "***شكلى مش زى الصوره***"– إصدارات مركز الحضارة العربية – ٢٠٠٥

* كتاب "***شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر***" – إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – ٢٠٠٥

* تحرير وتقديم كتاب "***عناكب فى المصيدة/ ثلاث روايات روسية***" – المشروع القومى للترجمة – إصدارات المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٥

* تحرير وتقديم الرواية الروسية "***موزاييك الحب والموت***" – المشروع القومى للترجمة – إصدارات المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٦

* تحرير وتقديم "***كراسة مصر/ روايتان روسيتان***" – المشروع القومى للترجمة – إصدارات المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٦

* كتاب "***توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما***" إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة آفاق السينما – رقم ٤٩ – ٢٠٠٦

* ديوان شعر عاميه "***إتفرج يا سلام***"– إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٧

* كتاب "*أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحـــى رضـــوان*" – إصدارات المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٩

* ترجمة وتقديم كتاب "*المخرجون – كلاكيت أول مرة*" – إصدارات المركز القـــومى للترجمة – ١٥٩٦ – ٢٠١٠

* ديوان شعر عاميه "*فى بيتنا شجر التوت*" – ٢٠١٢

* المجموعة القصصية "*الكونت دى مونت شفيقه*" – ٢٠١٢

* ديوان شعر عامية "*كل كلام الأغانى*" – إصدارات مركـــز الحضـــارة العربيـــة – ٢٠١٤

* ديوان شعر عامية "*بيقولوا عليّا حمار!!!*" – إصدارات مركز الحضارة العربيـــة – ٢٠١٤

* ترجمة كتاب "*تحت مقص الرقيب*" – إصدارات المركز القـــومى للترجمـــة– رقـــم ٢٠٣٨ – ٢٠١٤

* كتاب "*قراءات نقدية فى العروض المسرحية*" – إصدارات مركز الحضارة العربية – ٢٠١٤

* كتاب "*سينما حول العالم*" – إصدارات دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٥

فى بداياتها استمرت تكتب شهورا طويلة مقالات نقدية ســـينمائية بمجلـــة الكواكـــب المصرية بإمضاء "**الآنسة كاف**"

جذبت بعض الإصدارات انتباه قمم الجامعات الأمريكية الراقية لتحتفظ بهـــا فـــى مكتباتها. تتضمن قائمة هذه الجامعات المرموقة:

هارفارد – ييل – أوهـــايو – برينســـتون – ســـتانفورد – كاليفورنيـــا، بيركلـــى – كاليفورنيا ، لوس أنجلوس – كولومبيا – أوهايو – تكساس أوستن – إنديانا

إلى جانب الجامعة الأمريكية بالقاهرة – جامعة بامبرج بألمانيا

جوائز

* فازت المجموعة القصصية "***الكونت دى مونت شفيقه***"بجـــائزة أفضـــل مجموعـــة قصصية ٢٠١٣/٢٠١٢ ضمن جوائز اتحاد كتاب مصر

البريد الإليكترونى: nihadibrahim30@yahoo.com



كثيرا ما تظهر أفلام على الساحة السينمائية المحلية والعالمية تستحق الدراسة المتأنية، لكنها أحيانا لا تلقى النجاح الكافى على المستوى الجماهيرى أو النقدى أو الاثنين معا فى توقيت عرضها. وأحيانا أخرى يتم استقبالها عبر قراءة تحليلية سريعة لا تتسم بالعمق المطلوب تبسّط وتقلل من قيمة عناصرها أكثر من اللازم حتى درجة التسطيح، دون الإمساك بمفاتيح العمل الحقيقية المطروحة فى المعالجة السينمائية وإيحاءاتها المتعددة. وأحيانا ثالثة لا يتيح المناخ العام فى المجتمع فك شفرات العمل السينمائى نتيجة لظروف محيطة فى ذلك الوقت، لا تسمح بتقديم القراءة التحليلية الدقيقة التى يستحقها الفيلم. بالتالى يتوارى الفيلم فى طى النسيان والإهمال بمرور الوقت وتوالى الأعمال الأحدث وتباين الملابسات المحيطة وآلية السوق السينمائى المتغير.

يضم هذا الكتاب عددا من الدراسات السينمائية المتنوعة تطرح عددا من الأفلام المصرية والعربية والأمريكية للدراسة والتحقيق. الهدف منها إقامة بناء علمى قوى قائم على أسس ومعطيات وملاحظات وأسباب منطقية لها وجاهتها تنشأ من بعضها البعض، تؤدى فى النهاية إلى استنباط نتائج إما تكون جديدة تماما لم يتطرق إليها أحد، وإما تفتح بابا جديدا من باب قديم سبق للآخر تشريحه بأدوات البحث العلمى، مما يعنى الاستفادة بجهود هذا الباحث الآخر والبناء فوق ما تم بناؤه درجة أو درجات.

كل ما يعنينى أن هناك أفلاما مصرية بصفة خاصة تبدو فيما تبدو أنها بسيطة ربما أكثر من اللازم، لكن هذا يرجع لقراءتها غير العميقة وتحليلها تحليلا سريعا سهلا بدون منهج علمى دقيق مما يفقدها الكثير من قيمتها بما لا تستحق بالفعل، وعندما تطلب الأمر الاستعانة بالمنهج السوسيولوجى لم أتردد فى ذلك لأضيفه إلى أدوات المنهج التحليلى دون الوقوع فى أسر الجمود، طالما سيخدم الرؤية العلمية التى أتطلع إليها لتشريح وتفنيد العمل الفنى بكافة أركانه قدر المستطاع، من منطلق مجموع القضايا والصراعات التى تطل منه حسب الأولويات وحسب رؤيتى لها.

دار العلوم للنشر - القاهرة
www.dareloloom.com